This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

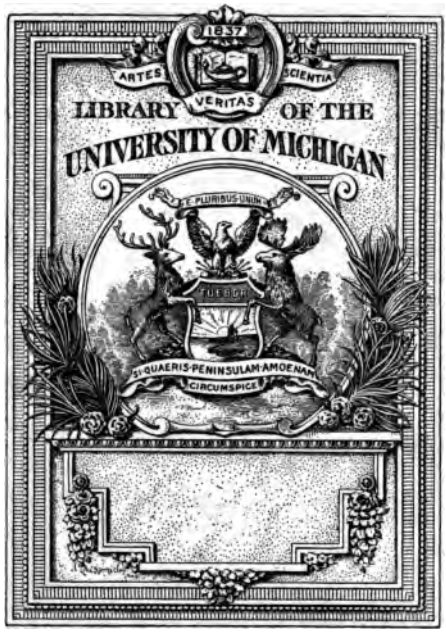
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

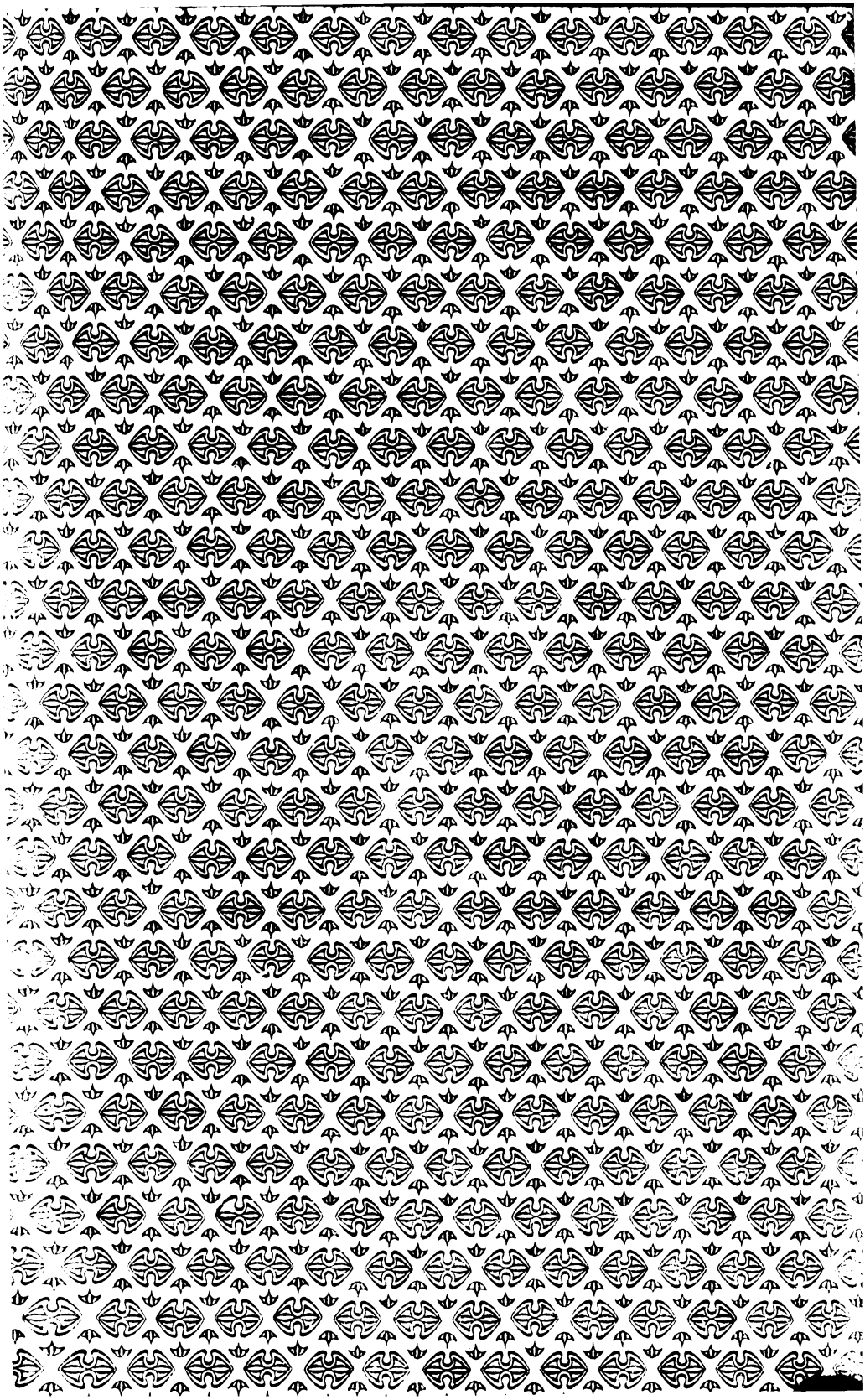
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



[illegible]
[illegible]
F24
1908

DER MONOLOG UND IBSEN

VON

RUDOLF FRANZ
DR. PHIL.

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1908

Herrn Dr. Alfred Kerr

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Verzeichnis angeführter Schriften	VII
I. Der Monolog vor Ibsen	1
1. Wandel der dramatischen Ausdrucksmittel	3
1. Exkurs: Stellvertreter des Chores im neueren Drama	11
2. Hervortreten des Prosa- und Wirklichkeitsdramas im 18. Jahrhundert	12
2. Exkurs: Vers und Prosa [Bürgerliches Trauerspiel]	18
3. Exkurs: Gattungen des Dramas	25
3. Theorien des Monologs	29
4. Exkurs: Alexis Piron, „Arlequin Deucalion", Monologue en trois actes	40
5. Exkurs: Über Selbstgespräche im Leben	42
6. Exkurs: Optik im Theater	45
4. Der Monolog im deutschen klassischen Drama	46
5. Die Entwicklung der Spielanweisungen zur monologersetzenden Pantomime	56
7. Exkurs: Mifsbrauch der Spielanweisungen	82
8. Exkurs: Nutzen der Spielanweisungen	84
9. Exkurs: Shakespeare und die Spielanweisungen	86
6. Vorläufer der monologlosen Technik (Dumas fils)	88
II. Der Monolog bei Ibsen	97
7. Ibsens Dramen und der Monolog	99
1. Periode: Die Anwendung des Monologs	101
2. Periode: Vermeidung der Monologie und Schwankungen	114
10. Exkurs: Ibsen über die Sprache im Drama	127
3. Periode: Monologlose Technik	129
8. Die Monologlosigkeit des Wirklichkeitsdramas in Praxis und Theorie. (Übersicht.)	158

94754

Verzeichnis angeführter Schriften,

deren voller Titel im Text nicht gegeben wird, oder die häufiger zitiert werden.

Bürger, G. A., „Sämmtliche Werke". Hrsg. v. Wurzbach. Leipzig [1902].

— „Briefe von und an G. A. Bürger". Berlin 1874.

Cosack, „Materialien zu G. E. Lessings Hamburgischer Dramaturgie". 2. Aufl. Paderborn 1891.

Devrient, Eduard, „Geschichte der deutschen Schauspielkunst". 1848.

Diderot, Denis, „Oeuvres complètes". Paris 1875.

Düsel, F., „Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings". Hamburg u. Leipzig 1897. („Theatergeschichtliche Forschungen" XIV.)

Gottsched, „Versuch einer Critischen Dichtkunst". 2. Aufl. Leipzig 1737.

— „Deutsche Schaubühne". 1740—1745.

Hebbel, F., „Sämmtliche Werke". Hrsg. v. R. M. Werner. Berlin 1901.

— „Tagebücher". Hrsg. v. R. M. Werner. 3. Aufl. 1904.

Heine, H., „Sämmtliche Werke". Hrsg. v. E. Elster. Leipzig o. J.

Ibsen, Henrik, „Sämtliche Werke in deutscher Sprache". Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther. Berlin 1898 ff. (Für Band I wurde die erste Ausgabe — 1903 — benutzt.)

Jean Paul, „Werke". Berlin (Hempel) o. J.

Kerr, Alfred, „Schauspielkunst". Berlin o. J.

— „Das neue Drama". Berlin 1905.

Lessing, G. E., „Sämtliche Schriften". Hrsg. v. K. Lachmann. 3. Aufl., besorgt durch Franz Muncker. Leipzig 1886—1902.

Ludwig, Otto, „Gesammelte Schriften". Hrsg. v. A. Stern. Leipzig 1891.

Petersen, Julius, „Schiller und die Bühne“. Berlin 1904. (Palaestra 32.)

Reich, Emil, „Henrik Ibsens Dramen“. 20 Vorlesungen. 3. verm. Aufl. Dresden und Leipzig 1900.

Reich, Hermann, „Der Mimus“ I. Berlin 1903.

Schiller, „Sämmtliche Schriften“ (Goedeke). Stuttgart 1867 ff.

Schlegel, A. W. v., „Sämmtliche Werke“. Hrsg. v. Ed. Böcking. Leipzig 1846 f.

Schopenhauer, „Sämmtliche Werke“. Hrsg. v. E. Grisebach. 2. Abdruck. Leipzig [1892 f.].

Voltaire, „Oeuvres complètes“. Gotha 1784 ff.

Wagner, Richard, „Gesammelte Schriften und Dichtungen“. 2. Aufl. 1887.

— „Nachgelassene Schriften und Dichtungen“. 2. Aufl. 1902.

— „Tristan und Isolde“. „Textbuch“. Leipzig 1905. (Neue durchgesehene Bühnenausgabe.)

Woerner, R., „Henrik Ibsen“ I. München 1900.

Wundt, W., „Völkerpsychologie“. 2. Bd. („Mythus und Religion“), 1. Teil. Leipzig 1905.

I

Der Monolog vor Ibsen

1.

Wandel der dramatischen Ausdrucksmittel.

Das jüngste, das realistische Drama und die antike Tragödie zeigen in ihrer äufseren Form drei Hauptunterschiede voneinander, deren allmähliche Herausbildung den ganzen grofsen Zeitraum zwischen diesen beiden Extremen ausfüllt. Das Drama der Griechen, im letzten Grunde aus dem mythologischen Kult entstanden, bewahrt seinen feierlichen Charakter schon äufserlich in der gehobenen Sprache. Die Wirkung der Verse ist ursprünglich noch gesteigert durch deren musikalischen Vortrag, der dann für die Chorlieder beibehalten wird. Der Chor, als gemeinsamer Vortrag, entbehrt jedes Meinungsaustausches, folglich jeder Wechselwirkung — und ist damit, ebenso wie der spätere „Vortrag" des zunächst vereinzelten Schauspielers an den Chor, als eine Art Monolog zu betrachten. (Doch ist das Prinzip des Dialogs im letzteren Falle schon gegeben, da der Chor als Einheit diesem Schauspieler gegenübersteht und, selbst wenn er stumm bleibt, doch schon eine Wirkung üben und leiden kann.) Versprache, Chor und Monolog sind nun in der Entwicklung zum heutigen Drama, als diesem fremd, von den verschiedenen Gattungen nach- und durcheinander aufgegeben worden, wobei dieser Verzicht auf alte Ausdrucksmittel zugleich wieder die Weiterentwicklung des Dramas beeinflufste.

Die Tatsache einer historischen Entwicklung enthält auch ihre Begründung (— wennschon nicht immer ihre Rechtfertigung). Es bleibt zu untersuchen, was auf was im einzelnen gewirkt hat.

Die Scheidung des ursprünglich ganz mythologischen Mimus in den religiösen (als die Vorstufe des „Dramas") und

den burlesken (als Vorläufer der Posse) war eine notwendige Folge der menschlichen Naturanlage, für die der „Übergang des Ernsthaften in das Burleke“ von vornherein gegeben ist. (Vgl. Wundt, Völkerpsychologie, II, 1, S. 511 ff.) Nun trägt aber der burleske Mimus weiterhin *mehr als der ernste mythologische und religiöse von frühe an den Trieb zu dichterischer Umgestaltung und zur Einheit der in dem Spiel einander folgenden Handlungen in sich* (ebd. S. 485). Während das Unwirkliche meist zuviel Respekt findet, um lächerlich zu erscheinen, drängt die alte Hauptquelle des Komischen, das Realistische, mit der Zeit und dank dem menschlichen Spekulationstrieb, zu einer allgemeineren Gestaltung; wobei zu Hilfe kommt, dafs der fortgeschrittene Mensch in dem für den primitiven Lächerlichen meist etwas Gleichgültiges oder Ernstes, oft sogar etwas Erschütterndes sieht. Hier liegt der letzte Zusammenhang zwischen allgemeinem Kulturfortschritt und Entwicklung des realistischen ernsten Dramas (neben dem auf besonderer Bahn wandelnden „Phantasiedrama“) aus dem (burlesken) Mimus und der Tragödie heraus. —

Der Chor erscheint als die gröfste der äufseren Eigentümlichkeiten der Tragödie (und Komödie) gegenüber dem Mimus. Anfänglich, da ihm ein einzelner Schauspieler zur Seite stand, ergab sich für diesen eine ganz besondere Art von Rede, die, ob nun mehr oder weniger episch, stets ein Vortrag war — nie ein Alleingespräch. Erst später, nach Einführung des zweiten und mehrerer Schauspieler, konnte ein eigentlicher Monolog entstehen; wenn nämlich der Chor während des Dramas zeitweise von der Szene verschwand, besonders erst nach dem ersten Auftritt oder noch später erschien (s. unten S. 5). Nachdem hiermit nun einmal das Prinzip des Monologs gegeben war, mochte diesen auch das spätere Drama, das den Chor ganz abstiefs, beibehalten.

Das ernste Drama bevorzugte sehr lange zu seinen Versen oder seiner gehobenen Prosa einen entsprechenden Stoff, der durch zeitliche (oder räumliche) Entlegenheit oder durch seine Phantastik auch sonstige Abweichungen von der Wirklichkeit verlangte oder ermöglichte.

In der Entwicklung des Dramas kennzeichnen sich die Fortschritte zur heute längst vollzogenen Scheidung in

Wirklichkeitsdrama und Phantasiedrama[1]) wesentlich als Emanzipierung von Ausdrucksmitteln, die nur dem letzteren eigentümlich waren und (teils) noch sind. Der Ausscheidung des Monologs aus dem Wirklichkeitsdrama zu Ende des 19. Jahrhunderts und der Einführung der Prosa in das ernste Gegenwartsdrama ein Jahrhundert vorher — steht die im Prinzip schon mehr als zwei Jahrtausende früher angedeutete Abstofsung des Chores gegenüber, die freilich ihre Erfüllung erst mit Shakespeare gefunden hat; sodafs, praktisch, in Abständen von je etwa ein bis anderthalb Jahrhunderten diese drei Etappen erreicht worden sind. Da sich zwischen allen dreien viele Beziehungen und Wechselwirkungen finden, so werden auch die beiden letzten, Chor und Vers betreffenden, in dieser Darlegung stark berücksichtigt. —

Im „Agamemnon" des Aeschylus erscheint der Chor erst mit der zweiten Szene, sodafs die erste ein reiner Monolog des Wächters ist, der in naiver Form die Exposition eröffnet. Noch ausführlicher erzählt die Iphigenie des Euripides ihre Vorgeschichte, die freilich auch den folgenden Szenen zu entnehmen ist. Sophokles dagegen bevorzugt eine Technik, die im Dialog oder doch im Vortrag an thebanisches Volk („König Oedipus") das Wesentliche der Exposition gibt. (Vgl. „Aias", „Elektra", „Oedipus auf Kolonos" — wo der Chor besonders spät erscheint.) Und wenn — beim Szenenwechsel — der Chor den Aias allein läfst, so ist es mitten im Stück, und es ergibt sich ein blofser Entschliefsungsmonolog. Sophokles tut mit dieser dialogischen Expositionstechnik — die er vermutlich in den meisten seiner Stücke anwendet, und jedenfalls in den uns erhaltenen, aus der zweiten Hälfte seines Lebens stammenden — den ersten Schritt zur Vermeidung oder doch Einschränkung des Monologs, vor allem des primitivsten, des epischen. So datiert von dem Auftreten des eigentlichen

[1]) Dieser zusammenfassende Ausdruck wird hier absolut nur auf die äufsere Form der Dramen bezogen. Als ein „Wirklichkeitsdrama" ist danach nicht ein Stück zu betrachten, das etwa in Prosa ist, oder ohne Monologe, oder dessen Handlung ganz lebensgetreu ist — sondern eines, das alle diese Bedingungen vereinigt und in keinem einzelnen Zuge der Wirklichkeit widerspricht. Nur so, rein äufserlich, ist eine strenge Trennung vom Phantasiedrama möglich, zu dem, kurz gesagt, alle anderen Stücke zu zählen sind. Vgl. noch unten S. 15f.

Alleingesprächs auch gleich die Tendenz, seine Verwendung von künstlerischer Begründung abhängig zu machen.

Wenn Aeschylus in den „Choephoren“ eine ähnliche Eröffnung gibt, wie sie Sophokles bevorzugt, so folgt bei ihm doch gleich ein Chorlied, das die Exposition vervollständigen hilft. Bei Sophokles dagegen braucht der Chor nichts wesentliches mehr nachzutragen; alles ist schon gesagt, er dient vorwiegend lyrischen Zwecken: er unterstreicht die Stimmungen und beleuchtet die Situationen. Von Euripides, der sich (oder dem Publikum) durch den Prolog die Exposition so bequem macht, wird die lyrische Bestimmung des Chors noch stärker und ausschliefslicher betont, indem er z. B. in der „Iphigenie bei den Taurern“ alle die Empfindungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Erwartungen, die den Zuschauer erfüllen, durch den Chor aussprechen läfst. Oder dieser ist, wie die Dienerinnen der Iphigenie ja auch, lebhaft am Ausgang des Stückes beteiligt: sie geben verstärkt, vervielfältigt die Gemütsbewegungen wieder, denen auch ihre Herrin unterworfen ist. In diesem lyrischen Charakter hat der Chor bei den Alten — wie der Monolog bei uns — seinen höchsten Glanz erreicht, und in ihm gilt er uns als der Chor schlechthin.

Ob nun — gegenüber einem anfänglichen Gebrauch von melodramatischer Rezitation und Gesang durch die Hauptpersonen neben dem gesprochenen Wort — allmählich eine schärfere Scheidung in gesprochenen Dialog und gesungenen Chor eintrat, oder ob, im Gegenteil, der Dialog gleichfalls immer lyrischer, reflektierender, charakterisierender wurde und dadurch den Chor entbehrlich machte — genug, der Chor hängt schon bei Sophokles immer loser mit der Handlung zusammen, wird später immer unwesentlicher und schliefslich störend. So hätte damals eine Scheidung des Dramas in zwei neue Gattungen eintreten können, die beide auf den Chor verzichteten: eine, in ihren Dialog alle lyrischen Aufgaben und Fähigkeiten des Chores übernehmende, und die andere, deren streng „dramatischer“ Gang bei knappster Fassung des Dialogs die lyrische Breite, also auch den Chor als störend empfände. Diese Scheidung vollzog sich dann erst allmählich im Laufe der Jahrtausende. Aber mit Euripides bricht die Entwicklung zunächst ab.

Bei ihm werden vermutlich nur noch aus Tradition die wenigen Chorlieder beibehalten, aber sogar gelegentlich nach Bedürfnis miteinander vertauscht. Doch, indem er so konsequent über den Sophokles noch hinausging, versäumte er es, das gleiche zu tun inbetreff der Szenenfügung. Wenn er wenigstens auch die Expositionskunst des Sophokles übernommen hätte!

A. W. von Schlegel will die Vermutung, der Chor sei nur aus alter Gewohnheit beibehalten worden, als *oberflächliche Meinungen* zurückweisen, weil *Sophokles in Prosa über den Chor geschrieben* habe[1]) (S. W. V, 78). Aber Lessing und Ludwig schrieben auch über Monologtechnik, ohne doch den Gedanken der völligen Entbehrlichkeit des Monologs auch nur zu streifen.

Die gleichzeitige Komödie übernahm zwar den Chor unbedenklich von der Tragödie und vermehrte sogar noch die Zahl seiner Vertreter; aber ebenso getreulich stiefs sie ihn dann wieder ab, als er aus der Tragödie zu schwinden begann. So ist vielleicht das dauerndste Resultat des peloponnesischen Krieges ein scheinbar negatives: er hat vermutlich das Verdienst, zur Beseitigung des Chors beigetragen, damit aber — und das ist positiv genug — die Entwicklung des Dramas wesentlich gefördert zu haben. Denn dafs nicht etwa das Aufhören der choregischen Leistungen oder überhaupt das Sinken des Wohlstandes umgekehrt die Entwicklung des Dramas gehemmt habe, das beweist Aristophanes, der seine letzten Stücke, gewifs nicht die schlechtesten, ohne Chor schafft.[2]) In der Folgezeit fehlt es nur an den nötigen Köpfen. Spät genug — als die Entwicklung längst abgerissen war — liefs der Reichtum der Römer den tragischen Chor wieder auferstehen; aber sie brachten es nur zu einem Seneca, und nur zu einem Seneca.

Wie das Theater im alten Griechenland den Götterkult

---

[1]) Vgl. Lessing, Leben des Sophokles (LL). Danach hat Sophokles sich gewissermafsen gegen die erzählende Art des Chors ausgesprochen, die ebenso primitiv ist wie der erzählende Monolog. Das wären also einander entsprechende Entwicklungsstufen des Monologs und des Chors, wo ihre epische Verwendung als Ungeschicklichkeit empfunden wird.

[2]) Von Menander, Plautus, Terenz ganz zu schweigen.

abgelöst hatte — soweit es ihn nicht gar fortsetzte —, so nahm dem Theater wiederum die neue Kirche das Amt ab, die seelischen Bedürfnisse der Menschen zu befriedigen. Fast ein Jahrtausend dauert ihr Reich ungeschmälert — bis auch sie des Theaters bedarf als einer wesentlichen Unterstützung ihrer gar zu unnsinnlichen Mittel.[1]) Aus und neben den geistlichen Schauspielen entwickelt sich langsam auch wieder ein weltliches Theater, und heute sehen wir vielfach die zweite Ablösung der Kirche durch das Theater, die uns auch eine zweite Blütezeit des Dramas gebracht hat, in der wir vielleicht noch mitten inne stehen.

Nach langem Tasten, während der Einfluſs der Alten wieder zu wirken begann, ward endlich eine Form gefunden, die nur noch eines Geistes bedurfte, der sie zu gebrauchen verstand. Nachdem Shakespeare diese Form abgestempelt hat, erobert sie sich in zwei Jahrhunderten die Kulturwelt. (Was heute bei soviel innigerem Verkehr in zwei Jahrzehnten geschehen kann — wie wir es denn bei Ibsen gesehen haben —, das mochte einst wohl zehnmalsoviel Zeit bedürfen.)

In der dramatischen Form des Shakespeare ist alles erlaubt; sie ist die gründlichste Wiederlegung aller einschränkenden Vorschriften, die je von Theoretikern gemacht worden, und denen die Franzosen es zu verdanken haben, daſs ihnen Shakespeare so lange fremd geblieben ist. Chorus, Prologus, Monolog, Epilog sind bei Shakespeare — nach Bedarf — ebenso selbstverständlich, wie etwa die drei Einheiten gleichgültig sind. Der Bedarf ist freilich nur groſs an Monologen. Der Prolog, wo vorhanden, kann überdies hier so gut fortfallen, wie gelegentlich beim Euripides; vielleicht hat er nur die Dienste, die heute eine orientierende Notiz in den Zeitungen vor der Aufführung eines neuen Stückes leistet: die Idee anzudeuten, den Zuschauer für das Verständnis von vornherein vorzubereiten, was ja auch die Gattungsbezeichnung, das Personenverzeichnis — kurz, der ganze Theaterzettel bezweckt. (Auch Diderot erkennt die Bedeutung der „affiche“ für die

[1]) Die eigentlichen Volksschauspiele, die Ausläufer des Mimus, haben freilich nie ganz aufgehört (vgl. Reich, Der Mimus I, 896f. u. ö.), reflektieren aber kaum auf Befriedigung „seelischer Bedürfnisse“.

Exposition an. Oeuvr. compl. VII, 346.) Denn die „Überraschung" verschmähen wir heute ebenso, wie ein Shakespeare oder Euripides es tat. (Vgl. Lessing IX, 386 ff.)[1])

Der Chorus, soweit er bei Shakespare erscheint, ist arg verkümmert. Aber seine früheren Aufgaben werden auf mancherlei Weise durch andere Ausdruckmittel erfüllt.

Volksszenen, Harlekin und Sentenzen[2]) sind die wichtigsten und gebräuchlichsten Behälter für den frei gewordenen lyrischen Inhalt der Chöre. Dieser Inhalt ist nunmehr geordnet und jedem der dreie seiner Art entsprechend zugeteilt worden. Aber so kann jedes nur etwas geben. Wenn nun einem Stücke eines dieser dreie fehlt, oder zwei — oder gar alle drei: so wird unwillkürlich der Strom der lyrischen Reflexion umsomehr abgeleitet in den Monolog, der in seiner Vielseitigkeit auch noch die Aufgaben des verschwundenen Chores übernimmt.

Gleichzeitig schufen die Franzosen wiederum für den Monolog als Ersatz den „confident" — eine sehr primitive Hilfe, die aber immerhin einen vorübergehenden Fortschritt bedeutet gegenüber dem weit primitiveren erzählenden Monolog (s. unten). Die Enkel dieser Franzosen bildeten das ihnen unentbehrlich gewordene Übel zum „Raisonneur" um, indem sie damit wieder vom Epischen zum Lyrischen oder doch Reflektierenden fortschritten; und er stellt bei allem Fremdartigen und Störenden seiner Existenz doch eine abermalige Verbesserung dar, an die dann Ibsen anknüpfte.

Es wäre vielleicht schwer, in den Stücken, die der Volksszenen, des „Narren" (in irgend welcher Gestalt) und des allgemein lyrischen Charakters der Rede entbehren, eine Zunahme der Monologe nachzuweisen, wenigstens einer solchen diese Ursache nachzuweisen; — aber sicher ist Ausdehnung und Beschaffenheit der einzelnen Monologe in gewissem

---

[1]) Ein heutiger „Prolog" ist ja auch nichts anderes als so ein erweitertes Motto zum Drama, nur verallgemeinert oder gar auf etwas aufserhalb liegendes bezogen. Etwas entsprechendes ist auch die Ouvertüre einer Oper. Leoncavallo kondensiert die Ouvertüre in den „Bajazzi" zum „Prolog", und die sozusagen symbolischen Schlufsworte *la commedia è finita,* zum doppelten Publikum gesprochen, stellen einen Epilog dar.

[2]) Vgl. hierzu den 1. Exkurs unten S. 11 f.

Grade abhängig von dem Fehlen oder Vorhandensein anderer Ausdrucksmittel für gleiche Gefühlswerte. So tritt im „König Lear“ der Reflexionsmonolog sehr zurück, der doch dem Charakter und der Lage des Lear so gut wie dem des Hamlet angemessen wäre. Freilich ist es kein Zufall, dafs einem Hamlet nicht, wie dem Lear, ein buntes Gefolge von „Narren“ beigegeben ist.

Als Ruhe- und Sammelpunkt konzentriert der Monolog — wie einst der Chor — noch einmal die Gefühlsresultate des Vorhergegangenen und leitet zugleich zum Folgenden hinüber. Und technisch ist — soweit es sich um den lyrischen, reflektierenden Monolog handelt — kein Fort- noch Rückschritt gegenüber dem Chor eingetreten; denn dafs einer mit sich allein spricht ist nicht ungeschickter, als dafs mehrere zugleich und dasselbe sprechen oder gar singen. (Kurze Ausrufe würden übrigens „im Chor“ ebenso naturwahr sein wie beim Alleinsein eines Einzelnen.)

Monolog wie Chor dienen — als Lyrik — dazu, einem unselbständigen Publikum in Worte zu kleiden, was es im besten Falle dumpf geahnt hat. Was durch die vorangegangenen Dialogszenen an Empfindungen geweckt wurde, aber nur dem denkenden Teile des Publikums gegenwärtig blieb, das wird durch den Monolog, wie einst durch den Chor, auch der Mehrzahl zugänglich gemacht. So sind Chor und Monolog, obwohl Urbestandteile des Dramas, auf der entwickelteren Stufe doch nur mehr ein Notbehelf, ein Zugeständnis an das Publikum. Dafs auch aus dieser Not von jedem rechten Dichter eine Tugend gemacht wurde, versteht sich von selbst. Und so erreichten gerade mit diesen beiden fremden Mitteln — mit dem Chor die Alten, mit dem Monolog Shakespeare und seine Nachfolger — die höchsten Schönheiten ihrer Dramen. Nur wo epischer Mifsbrauch mit Chor und Monolog getrieben wird, da zeigt sich die ganze Schwäche dieser Ausdrucksmittel.

1. Exkurs.

Stellvertreter des Chores im neueren Drama (zu S. 9).

Die Volksszenen im Egmont sind der Chor, sagt Schopenhauer (Parerga u. Paralip. II, § 231; S. W. V, 471).

Und Jean Paul weist auf den Hanswurst hin als auf den komischen Chor (Vorschule der Ästhetik, § 40; 49—51. Teil, S. 170 ff.).[1])

Volksszenen und allerlei Abarten des Harlekin teilen sich auch bei Shakespeare in die Tätigkeit des früheren Chores, der zumal in jenen auf solche Weise wieder zu einem organischen Gliede des Dramas geworden ist. (Vgl. auch Otto Ludwig, Shakespearestudien: „Dichter, Schauspieler und Zuschauer"; Ges. Schr. V, 161.)

Dieser Entwicklung gegenüber empfinden wir die vereinzelten Versuche, den Chor in seiner alten Art wieder einzuführen, geradezu als Rückschritt, als überflüssiges Experiment, zu dem kein Bedürfnis vorlag. Lessing würde sich bei der Fortsetzung der „Dramaturgie" ausführlich und entscheidend über diese Frage geäufsert haben — das geht aus den nachgelassenen Aufzeichnungen hervor (s. XV, 42 f., 50, 60). Dafs er es in ablehnendem Sinne getan haben würde, ist wohl sicher — und so haben wir vielleicht dieser Unterlassung die Chöre der „Braut von Messina" zu verdanken.

Jean Paul weist in der Vorschule der Ästhetik (§ 65) auf noch eine Form hin, die den Inhalt der alten Chöre in sich aufgenommen hat — das sind die Sentenzen, die alle Vorzüge und Mängel des Chores im Drama wiederbringen, wenn auch en miniature, als *kleine Selbst-Chöre* (a. a. O. S. 248; vgl. hierzu oben S. 6 f.). Die Häufung solcher Sentenzen in Monologen ist ebenso natürlich wie in den gleichfalls lyrisch gehaltenen Dialogstellen.

Auch die früher unbedingt übliche Zwischenaktsmusik leistete für die Stimmung manches, was sonst dem Chore zufiel — bis sie, vom geschwätzigen Publikum immer weniger

[1]) Natürlich leiten die Clowns bei Shakespeare ihre Abstammung nicht vom Chor her. *Es sind die alten stupidi, die auch im Mimus, selbst wenn es in ihm ernsthaft und grausig zuging, niemals fehlten und für ihn so charakteristisch sind wie die Clowns für Shakespeare* (H. Reich, S. 861).

beachtet, endlich fast überall abgeschafft wurde. Freilich war sie häufig der Beachtung auch nicht wert. Schon Gottsched z. B. mufste sie verurteilen, da man meist — auch bei Tragödien — *allerhand lustige Stücke* vortrug (vgl. „Vers. einer Crit. Dichtk.", S. 634 f.). Auch Wagner forderte, im „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters", energisch ihre Abschaffung, da sie zur Unterhaltungsmusik geworden sei (vgl. Ges. Schr. u. D. II, 261 ff.).

Wie sehr zu jener Zeit, als sich das neue Drama zuerst regte, das Fehlen des alten Ausdrucksmittels, des Chores, noch empfunden wurde, zeigt auch Diderot, der (VII, 362) episodisch auftretende Personen[1]) empfiehlt: *La ressource de ces personnages nous est d'autant plus nécessaire, que, privés des choeurs qui représentaient le peuple dans les drames anciens, nos pièces, renfermés dans l'intérieur de nos habitations, manquent, pour ainsi dire, d'un fond sur lequel les figures soient projetées.*

Wichtig ist schliefslich die seit dem 15. Jahrhundert neben der des Schauspiels herlaufende Entwicklung der Oper, für die natürlich der Chor von vornherein ein wesentlicher Bestandteil war, was nicht hinderte, dafs er später oft stark zurücktrat und bei Wagner, der ihn anfangs viel benutzt, schliefslich wiederholt ganz ausgeschaltet wird. Bei der Befreiung des Dramas von einem ihm nicht mehr eigentümlichen Bestandteile zweigt also die Oper ab, auf deren besondere Art eben der in diesem Bestandteil ruhende Ursprung des Dramas längst hinwies.

2.

Hervortreten des Prosa- und Wirklichkeitsdramas im 18. Jahrhundert.

Zur selben Zeit, als die Entwicklung des Dramas zur Abstofsung des Chores führte, vollzog sich in der Wahl des poetischen Materials ein Wandel, der auf jene vielleicht nicht

[1]) Es heifst zwar a. a. O. S. 138: *Point de personnages épisodiques* — aber auch: *ou, sil l'intrigue en exige un, qu'il ait un charactère singulier qui le relève.*

ohne Einflufs blieb: Mit dem Vers oder der gehobenen Sprache mufste notwendig auch der Chor verschwinden. Neben jener nämlich begann die Prosasprache sich die ernste Bühne zu erobern.

Bei Shakespeare besteht noch eine scharfe Scheidung in der Behandlung des stofflich „Hohen“ und „Niedern“; sie besteht, indem beide Stoffgebiete oft im gleichen Drama verwandt werden. Zwar braucht das Lustspiel nicht mehr im dritten und vierten Stande zu spielen: es darf höher hinaufgreifen und sich jene Typen holen, die auch dort oben nur spafshaft genommen werden. Aber das ernste Drama darf nicht hinabsteigen zum dritten, am wenigsten zum vierten Stand.[1]) Kaum, dafs es in der Gegenwart spielen darf! Und wenn schon — dann lieber den Schauplatz ins Ausland verlegt, unkontrollierbare Garderoben, fremde Namen, anderes Klima gewählt: dafs nur niemand seine Landsleute erkenne.

Die naive Bosheit des Theaterpublikums, die besonders damals solche Wirkung übte, hat allgemeinere Bedeutung. Das Heimische wird zuerst in seinen Schwächen erkannt und verspottet; das Fremde, wenn nur mit Würde vorgestellt, hat noch immer Respekt gefunden. Den Wert des Einheimischen begreiflich zu machen, dazu bedarf es eines hartnäckigen und geschickten Kampfes.[2])

Auch die Handlung des bürgerlichen Trauerspiels dreht sich anfangs bezeichnender Weise noch häufig um den Gegensatz des für die Bühne neu gewonnenen Milieus zu dem früher

---

[1]) Statt dafs beides umgekehrt wäre. Man pflegt zu lesen oder zu hören: *il est arrivé une aventure fort plaisante à la cour, un événement fort tragique à la ville —: — la donleur et les larmes sont encore plus souvent sous les toits des sujets, que l'enjouement et la gaieté dans les palais des rois* (Diderot VII, 140).

[2]) Vgl. „Bühne und Welt“, Jahrg. I, 841—844: ‚Fuhrmann Henschel‘ in seiner Heimat. Ernst Gystrow erzählt, wie bei einer Aufführung des Hauptmannschen Stückes in einer schlesischen Kleinstadt die ersten drei Akte mit absoluter Heiterkeit aufgenommen wurden. Aber im vierten Akt, beim Zusammenbruch Henschels, siegte die Tragik. *Die Leute — lachen nur über den Anblick ihrer eigenen Verhältnisse; noch mehr über den Dialekt. Die ersten zwei Akte solcher Stücke sind darum fast immer verloren. Haben sie sich erst eingewöhnt, so beginnt auch die Wirkung!* (S. 843).

ausschliefslich gewählten und immer noch bevorzugten. Auch erhebt sich immer wieder, weniger beim Publikum, als bei den Theoretikern, starker Protest.

Aber grundsätzlich ist nun das tägliche Leben für die Tragik gewonnen. Das ist das unbedingt Neue des 18. Jahrhunderts. Soweit dies „tägliche Leben" dem Stück essentiell war (und nicht, etwa der Mode wegen, accidentiell, sodafs das Milieu auch ein beliebig anderes hätte sein können) — soweit ist nun auch die Prosasprache ihm eigentümlich.[1])

Die neue Errungenschaft wird alsbald stark ausgenutzt, indem man die Prosa auch in das historische Stück überträgt (vgl. Schlegel VII, 64 ff.). Dies geschieht besonders da, wo es sich um Vorgänge handelt, bei denen neben der inneren auch die äufsere Wahrscheinlichkeit Voraussetzung ist. Wie aber Shakespeare die Prosa vornehmlich seinen „minderen Leuten" reservierte, die „höheren" aber Verse sprechen liefs — was übrigens im Mimus schon 2000 Jahre vorher der Fall war (vgl. Reich, S. 578)[2]) —, so wird jetzt, mit einer gewissen Steigerung, der Vers gelegentlich in einem Prosastück da eingeschaltet, wo die übersinnliche Welt zu Worte kommt. Das zeigt z. B. Bürgers Macbeth-Übersetzung, wo nur die Hexen in (wechselnden, freien) Versen reden; und diese dürfen, wie es in der Vorrede und Zueignung (an Biester, S. W. IV, 140 f.) heifst: *zwar nicht nach Willkür von schlechter Deklamation geradebrecht, sondern müssen, wie musikalische Rezitative, nach Noten gegeben werden.* —[3])

---

[1]) Die Prosa auch in ernsten Szenen findet sich zwar schon vom alten Mimus an und z. B. auch in jenen englischen Stücken, die 1624 zuerst gedruckt wurden (vgl. Devrient I, 161 f.). — Ebenso kann man, wenn die Begriffe gepreſst werden sollen, von der Sprache absehend, hinsichtlich der inneren Form auf den Terenz zurückgreifen, dessen „Hecyra" z. B. von Diderot zum „genre sérieux" gerechnet wird (VII, 135). Aber damit wäre dann gleichwohl nur das „Schauspiel" gegeben, als welches man ja auch den „fils naturel" anzusehen hat, während Diderot die bürgerlichen Tragödien seinem Nachlafs vorbehielt. — Vgl. hierzu den 2. Exkurs unten S. 18 ff.

[2]) Im „Ulysses" von Stephen Philipps sprechen die Götter in Reimen, die Menschen in „jambischen Blankversen", einige Dialoge sind in Prosa (s. „Bühne und Welt", 8. Jahrg., S. 508).

[3]) Vgl. hierzu den 3. Exkurs.

Natürlich konnte niemand sich bestimmter gegen die neue Richtung erklären, als der Schiller der „Braut von Messina". Gewifs kann und soll die Kunst *zugleich ganz ideell und noch*[1]) *im tiefsten Sinne ganz reell seyn — das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen.* („Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie"; „Sämmtl. Schr." 14. Teil, S. 5.) Aber das kann sie auf vielerlei Weise. Sie tat es beim Euripides so gut wie beim Sophokles, aber auf andere Art. Und so kann sie es auch tun bei dem Darsteller der „zufälligen Erscheinungen". Denn es ist allerdings die Regel, aber doch nicht immer der Fall, dafs einem Künstler *die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagte* (ebd.). Es lag blofs an den Autoren jener Zeit, die freilich nicht bedachten, *dafs der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, dafs sein Werk in allen seinen Theilen ideell sein mufs, wenn es als ein ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll* (ebd. S. 6).

All dies trifft nämlich auch für die realistische Dichtung zu. Auch der „naturalistische", der Simplizitätsschauspieler mufs ja nicht mit den natürlichen Mitteln, sondern auf künstlichem Wege den Schein der Naturwahrheit erstreben. Er darf, im Zustand der Wut, das Gepreſste der Stimme nicht, wie der natürliche Mensch, durch Zusammenschnürung des Kehlkopfes erzeugen — er mufs vielmehr Kopftöne zu gebrauchen verstehen. So mufs auch der „Naturalist", der eben keiner ist und keiner sein kann, den Schein der Naturwahrheit auf Umwegen erreichen, so gewifs wie nur ein „Idealist".

Vgl. hierzu Otto Ludwig in den Shakespeare-Studien: *Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdener Museum, jeder Zollgrofs Fleisch ist alleinbesehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleisches sieht ihm ähnlich; desto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers* (Ges. Schr. V, 160).[2])

[1]) Meist liest man „doch" — so auch bei Bellermann (Schillers Werke, Leipzig und Wien, o. J.), V, 171, Z. 16.

[2]) Interessant ist eine ähnliche Bemerkung bei Diderot (‚Lettre de Madame Riccoboni'): *La Pallas de ce fameux peintre, vue de trop près,*

Während nun aber der „Idealist“ sich begnügt mit der Wahrheit des Sinnes, erreicht der „Realist“ aufser dieser auch noch die sinnliche Wahrheit. So schritt Max Klinger dazu fort, bunte Statuen zu bilden; auch hier freilich nicht etwa die Farben des Lebens nachahmend, sondern ihnen nachschaffend.

Schiller glaubte noch, von der Illusion ganz absehen zu müssen: *Alles äufsere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriff entgegen — alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal, aber die Handlung soll nun einmal real seyn, und der Theil das Ganze zerstören* (a. a. O. S. 7).[1])

Aber wir haben elektrisches Licht, das die Täuschung vollkommen macht (— von Stücken gar, die wie „John Gabriel Borkman“ ganz bei Nacht spielen, abgesehen); wir haben eine wirkliche Architektur, feste Wände statt der „Kulissen“ usw. (— beides wenigstens bei den paar Bühnen, die das Höchste leisten); und wir haben — im Wirklichkeitsdrama — die Prosasprache. (Dazu kommt noch als wesentliches Moment die Kunst des Schminkens, die ja erst seit ein paar Jahrzehnten, als Kunst, existiert.)

Gleichwohl mochten sich alle, die seither gegen das Wirklichkeitsdrama schrieben, nur ruhig auf Schiller berufen. Aber ging wohl einer soweit, die Konsequenz, um derentwillen Schiller das bisher Angeführte vorausschickte, gleichfalls zu proklamieren? *Die Einführung des Chors wäre der lezte, der entscheidende Schritt — und wenn derselbe auch nur dazu diente, dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich*

---

avait les yeux louches, la bouche de travers, le nez monstrueux; élevée, elle parut Minerve elle-même (Diderot, Oeuvr. compl. VII, 397).

[1]) Vgl. dazu Schlegel, S. W. VII, 55 f., der für das „Silbenmafs“ eintritt (gegenüber dem Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit) mit dem Hinweis darauf, dafs Cäsar in Paris oder London ermordet wird, dafs die Römer englisch oder deutsch reden. — Noch schlimmer treibts R. v. Gottschall, der („Deutsche Revue“ 1896, I, 214 ff.: Der Monolog im modernen Drama) u. a. fingiertes Küssen und Sterben auf der Bühne in Parallele stellt mit dem Monolog.

den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer seyn, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliefsen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren (a. a. O. S. 7).

Hier überschlug sich der Idealismus. Und seine siegreiche Stellung gegenüber dem Realismus behauptete er in der Folgezeit wesentlich nur dank den kläglichen Vertretern dieser letztern Gattung, die man für die Gattung selbst nahm. (Was Iffland und Kotzebue, Gutzkow und Laube, Dumas und Augier nicht vermochten, das gelang erst Ibsen und Hauptmann.)

Darum sind so viele ästhetische Schriften, die zeitlich nicht weiter zurückliegen, als Ibsens stärkere Ansätze, heute merkwürdig veraltet. J. L. Klein zieht in seiner Geschichte des Dramas mit Vorliebe zu Felde gegen *die wälschen und ihre Nachahmer des moralisch Häfslichen, die deutschen Chinesen* (III, 475). *Denn in der Realistik, in dem Bestreben, die gemeine Wirklichkeit nachzuahmen, besteht eben das Chinesentum in der Kunst* (ebd. S. 474).

Ganz anders urteilt ein Kenner wie Hermann Reich: — *der Mimus und die mimische Poesie lehrt uns die Griechen als ebenso grofse Realisten und übermütige Humoristen kennen, wie sie Idealisten waren. Beide Richtungen haben neben einander bestanden und sich bekämpft, und wiederholt hat der Realismus überwogen, ja in der dramatischen Poesie schliefslich sogar entscheidend und für immer* (a. a. O. S. 35 f.).

Nun, wenn nicht für immer, so doch sicher für sehr lange; denn die neuen Errungenschaften der realistischen Technik haben so unendlich viele neue Aussichten eröffnet, dafs vielleicht noch jahrhundertelang die Dramatiker mit der Erprobung der neuen Mittel zu tun haben werden.

Das Streben nach Wahrheit und ihr Erreichen ist das grofse Verdienst Lessings in aller Augen. Aber die meisten bedenken nicht, dafs diesem Streben nach innerer Wahrheit das gleichzeitige nach äufserer Wahrscheinlichkeit immanent ist. Erst später, wenn kein Kampf gegen die Unwahrheit mehr zu führen ist — dann wird von der äufseren Wahrscheinlichkeit abgesehen, und die innere Wahrheit ist selbstverständlich. Im 18. Jahrhundert hatte Lessing den Kampf aufgenommen gegen die Vertreter der Unnatur — es waren

die Franzosen; aber im 19. Jahrhundert war dieser Kampf schon wieder nötig geworden, Ibsen übernahm ihn diesmal — und wieder waren die Sünder die Franzosen. (Und freilich auch die Deutschen, die dank der vorhergegangenen idealistischen und gar der romantischen Periode sich völlig verlaufen hatten.) Der Kampf wurde beide Male wesentlich in Deutschland geführt.

Dieses hatte zwar neben den Vertretern der französischen Unnatur — von Corneille bis Sardon — auch der eigenen Opposition der Franzosen, die so viele der besten Köpfe vereinigte, häufig mehr Aufmerksamkeit geschenkt, als es in ihrer Heimat selbst geschah.[1]) Aber immer wieder war man in Deutschland zu den falschen Götzen zurückgekehrt, und so bevorzugte man auch von den einheimischen Geistern die Freytag, Laute, Gutzkow gegenüber Hebbel und Ludwig.

2. Exkurs.

Vers und Prosa [Bürgerliches Trauerspiel] (zu S. 14).

Die Wahl der Sprache im Drama wird seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts der Gegenstand eines unablässigen Streites unter den Theoretikern. Es ist begreiflich, dafs dieser Streit — ob Vers oder Prosa — häufig zusammenfällt mit dem über das bürgerliche Trauerspiel im Gegensatz zum hohen Drama.

Man mufs freilich etwas anderes verstehen unter dem „bürgerlichen Trauerspiel", wie A. W. v. Schlegel, der da schrieb: *Längst vor Diderot gab es ernstlose Sittengemälde, rührende Dramen und bürgerliche Trauerspiele, und zwar weit befsere, als er aufzustellen vermochte* (VI, 145). Er setzt dann hinzu (S. 146): *Alles diefs war in Versen: und warum sollte es nicht?* Auch Palissot hatte, 1757, behauptet, Diderots

[1]) Der Einflufs Diderots z. B. war in Deutschland weit bedeutender als in Frankreich. Und mit gutem Grunde — denn: *Les vues et les principes qu'il* [le théâtre de Diderot] *renferme avaient, surtout alors, bien plus d'analogie avec l'esprit et les mœurs germaniques qu'avec l'esprit et le caractère français.* (Diderot VII, 173, zitiert nach Meister, Pensées détachées, S. 147.) — Vgl. auch Lessings Vorrede zur 2. Ausgabe (1781) vom Theater des Herrn Diderot (VIII, 288).

Genre sei garnichts Neues (vgl. Oeuvres compl. I, 296). Desgl. La Harpe: *c'était tout uniment le genre de La Chaussée, en ôtant la versification et le mélange du comique* (Oeuvres compl. de Diderot, VII, 9). Aber in diesem *en ôtant* bestand gerade die Neuerung!

Wie die Theoretiker im 17. und 18. Jahrhundert sich den Kopf zerbrechen über den Monolog, der dann im folgenden abgeschafft wurde, so reicht noch bis in dieses 19. Jahrhundert die Opposition gegen das ernste Prosadrama, das doch im 18. Jahrhundert schon sich die Bühne erobert hatte. Es sind natürlich vorwiegend die mittelmäfsigen Geister, die solchergestalt von Diderot und Lessing zurückschritten.

Was Lessing, dem Diderot eifrig zustimmend, zu diesen Dingen geäufsert hat, ist heute von besonderm Werte, da er so vieles vorausgefühlt hat, was erst hundert Jahre später sich entwickeln sollte.

Seine Bevorzugung der Prosa liefs einen Lessing natürlich niemals die Benutzung des Verses im Drama verwerfen; er machte sich vielmehr lustig schon über Leute, die soweit gingen, wie Crébillon, der in seinem Idomeneus den Reim vermieden hatte, *weil man mitten in dem Sturme der Leidenschaften stets durch sein widerliches und unnatürliches Geklapper erinnert werde, man sei nur auf dem Schauplatze* (Rezension des Idomeneus: V, 17). Lessing wirft ein: *Jedes Licht, jede Verzierung der Scenen, jede Verkleidung der Schauspieler, erinnert mich weit mehr, als der Reim, dafs ich nur auf dem Schauplatze bin* — (ebd. S. 18). Im übrigen weist der praktische Mann darauf hin, dafs gereimte Verse besser memoriert würden. Und später, in der Dramaturgie (15. St.) sagt er von den Reimen am Aktschlufs: *Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen nehmlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als dafs es die Pfeife oder der Schlüssel giebt* (IX, 247).

A. W. von Schlegel erkennt später einmal die Annehmlichkeit der Reime für den Leser an, stellt sich aber sonst im wesentlichen auf den Standpunkt des Crébillon, da auch ihn *der Reim unaufhörlich allzu sehr an den Dichter* erinnert

(S. W. X, 97). Das nimmt wunder, da doch Schlegel, unter manchem Angriff gegen Lessing, der *im Dialog wie in allem eine bare Kopie der Natur* wollte, sich so oft bitter beklagte, dafs der Vers auf der Bühne durch die Prosa fast verdrängt sei (VI, 407). Siehe besonders VII, 50 ff.: Über den dramatischen Dialog. In diesem Aufsatz heifst es übrigens (S. 69): *Die Versifikation ist unläugbar ein akustisches Hülfsmittel,* was, wie hier gleich bemerkt sei, schon Horaz — mit soviel gröfserem Recht für das antike Theater — betont hat: *populares vincentem strepitus* nennt er (De arte poetica V. 81 f.) den jambischen Vers.

Mit seiner Abneigung gegen die Prosa hätte Schlegel ein Jahrhundert früher nach jenem Frankreich gepafst, von dem Lessing im 13. St. der Dramaturgie sagt: *Die Franzosen waren ehedem so ekel, dafs man ihnen die prosaischen Stücke des Molière, nach seinem Tode, in Verse bringen mufste; und noch itzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen* (IX, 237; vgl. Voltaires Discours sur la tragédie, oeuvr. compl. I, 299).

Unter den ausgezeichneten Bemerkungen Diderots zur Frage der Sprache im Drama gehört die folgende hierher. Er wirft zum Scheine dem Dorval ein (Seconde Entretien): *que la langue du spectacle s'épure, à mesure que les mœurs d'un peuple se corrompent, et que le vice se fait un idiome qui s'étend peu à peu, et qu'il faut connaître, parce qu'il est dangereux d'employer les expressions dont il s'est une fois emparé* (VII, 130). Aber Dorval antwortet, man solle sich, im Gegenteil, darum nicht kümmern. So könnten die Ausdrücke wieder geadelt werden! (S. 130 f.).

Jener Vorwurf Schlegels gegen Lessing, dafs er *alle Versifikation abgestellt wissen* wollte (VI, 407), ist einfach eine Unwahrheit, für die es nicht einmal des „Nathan" zum Beweise bedarf. Lessings Vorliebe für die Prosa bezeugen allerdings viele Stellen, von denen besonders die folgende interessant ist, weil sie zeigt, wie weit die Prosa seiner Zeit (und vor allem ihre Aussprache auf der Bühne) sich doch noch von der des täglichen Lebens fernhielt, wievielmehr also

ein Schlegel heute vor einem Konversationsstück, geschweige denn einem realistischen Drama zurückschaudern würde. Bei der Besprechung der Zelmire von Du Belloy äufsert Lessing sich nämlich (im 19. Stück der Dramaturgie) über Prosa- und Versübersetzungen: *Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben* [wenn man nämlich den *poetischen Schmuck der Franzosen* in die deutsche Prosa mitüberträgt], *als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll* (IX, 263). Ähnlich bescheiden, von der praktischen Anwendung seiner Theorie, etwa in Minna von Barnhelm, ganz zu schweigen, ist auch die Realistik, die Lessing fordert, wenn es sich um die Sprache der *vornehmen Leute* handelt (im 59. St., X, 31). Man kann sich schon danach ein Bild davon machen, wie unwahr erst die Sprache seiner Vorgänger gewesen ist.[1])

Aber gegenüber dieser seiner Vorliebe für die Prosa hat Lessing seine objektive Meinung von der Verwendung des Verses ganz klar in diesen Worten niedergelegt: *Und so nach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, dafs das Sylbenmafs überhaupt ein kindischer Zwang sey, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es blofs darauf an, unter zwey Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beytragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den blofsen Rhytmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse*

[1]) Ebd. S. 30 ist auch der Hinweis wesentlich, dafs die Personen der Alten öffentlich sprachen, in Gegenwart des Chores, und daher mit Zurückhaltung und Würde. Der Chor ist beseitigt — *was können wir für Ursache haben, sie dem ohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen?*

haben nichts als den Werth der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freylich ist dieses nur ein sehr elender Werth (19. Stück der Dramaturgie, IX, 263f.; vgl. auch das 59. Stück, X, 30).[1])

Soweit freilich geht der ältere Lessing nicht mehr, wie einst der junge, der jenes Quasimetrum, das Klopstock in seiner Allgegenwart Gottes verwendet, auch für das Drama empfehlen wollte, um den mit der Prosa unzufriedenen Lesern entgegenzukommen (51. Litteraturbrief; VIII, 143).

Trotz alledem erneuert Schlegel ständig seine Vorwürfe gegen Lessing. So schreibt er einmal: *Auf der andern Seite bewahrte ihn sein gesunder Sinn bei aller Bewunderung für Diderot vor dessen deklamatorischer Emphase, die ihren vornehmsten Ausdruck von Ausrufungszeichen und Gedankenstrichen entlehnt* (VI, 408). Dieser immer noch übliche billige Spott pafst ganz zu dem Gezeter über den Realismus, das Schlegel mit so vielem Erfolg anstimmte, dafs es noch heute andauert. Natürlich konnte er mit J. J. Engel noch viel weniger einverstanden sein, als mit Lessing: *Unter anderm äufsert Engel, weil die Sprache des Euripides, des spätesten und nach seiner Meinung des vollkommensten griechischen Tragikers, weniger Schwung und Erhebung habe, als die seiner Vorgänger, so sei zu vermuthen, die Griechen, wenn sie die Tragödie ferner vervollkommt hätten, würden noch einen Schritt weiter gegangen sein, und den Versen gänzlich den Abschied gegeben haben* (ebd. S. 411). Das ist aber, nach Schlegels Meinung, gerade ein Zeichen des Verfalls. Und überdies hätten ja die Griechen, selbst im Lustspiel, nie Prosa gebraucht. Heute wissen wir, dafs zwar nicht in der Komödie, wohl aber

[1]) Ein wesentlicher Grund zur Bevorzugung der Prosa müfste dem heutigen Dichter der Umstand sein, dafs er nicht nur für seine Sprachgenossen, sondern mindestens für ganz Europa schreibt. Die Internationalität ist durch die Entwicklung des Verkehrs auch für das Theater von ungemeiner Bedeutung geworden. Zum grofsen Teil hat Ibsen es seiner leicht übersetzbaren Prosa zu verdanken, dafs er ein gröfseres Publikum hat als je ein Dramatiker vor ihm: eine halbe Milliarde oder mehr gegenüber den zehn Millionen der skandinavischen Reiche. Auf hundert gute Prosaübersetzungen kommt sicherlich noch nicht eine gute Versübersetzung. Eine Prosaübersetzung kann fast vollkommen sein; eine in Versen nie auch nur halb.

im Mimus die Prosa sogar das Ursprüngliche war (s. H. Reich, S. 570).

Überhaupt hat Engels Ansicht sehr viel für sich; jedenfalls entspricht sie dem oben (S. 6 f.) über das Zurücktreten und Verschwinden des Chores Geäufserten.[1])

Aber Schlegel ist nun einmal der unmodernste unter allen Romantikern. Er sah in dem *Urteil der Athener, welche den Phrynichus zu einer Geldstrafe verdammten, weil er sie durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte, — ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Gränzen der Kunst* (V, 79). Er klagte: *Das Familiengemälde soll den alltäglichen Lebenslauf der mittleren Stände schildern. Die aufserordentlichen Vorfälle, welche Intrigue hervorbringen, werden verbannt sein; um den Mangel an Bewegung zu decken, wird man zu ganz individueller Charakteristik seine Zuflucht nehmen* — usw. (VI, 425). Diese Prophezeiung ist eingetroffen; aber es wird kaum noch jemand unzufrieden sein mit dieser Entwicklung.

Dafür ist aber auch das Gegenstück, nämlich die traurige Erfüllung von Schlegels Appell zur Pflege des historischen, nationalen Schauspiels, nicht ausgeblieben. Er schliefst mit diesem Aufruf (a. a. O. S. 433 f.) seine Vorlesungen Über dramatische Kunst und Literatur, nachdem er die Zuschauer der „Familiengemälde" bedauert hat: *Gemüths-Erhebung und Erholung werden sie schwerlich dort schöpfen, denn sie finden auf der Scene eben das wieder, was sie vom Morgen bis in den Abend zu Hause haben* (ebd. S. 426). Diesen beliebten Vorwurf hat Diderot gleich vorweggenommen (VII, 307) — er ist also ebenso alt wie sein Gegenstand.

Aber freilich schrieb derselbe Schlegel über „des Pfarrers Tochter von Taubenhain": *Des menschlichen Elendes haben wir leider zu viel in der Wirklichkeit, um in der Poesie noch damit behelligt zu werden* (VIII, 114). — Man sollte nicht glauben, dafs er je den „Philoktet" oder den „Lear" oder den „Faust" gelesen hat.

---

[1]) Vgl. dazu Heine, Die romantische Schule II, 1, über A. W. von Schlegel: — *er hafste den Euripides, welcher nicht mehr wie Aeschylus und Sophokles von dem griechischen Mittelalter trunken war, sondern sich schon der bürgerlichen Tragödie näherte* (S. W. V, 277).

Mit wieviel tieferem Verständnis stand fast ein halbes Jahrhundert vorher Lessing diesen Fragen gegenüber! Sehr eingehend urteilt er bei Gelegenheit der Aufführung seiner Mifs Sara Sampson darüber: *Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bey. Das Unglück Derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, mufs natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen* (Dramaturgie 14. St., IX, 239). Lessing zitiert dann Marmontel, der sich — gleich Diderot, Lillo usw. — längst im selben Sinne eingehend geäufsert, und fährt fort: *Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von ihren Diderots und Marmontels, noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, dafs das bürgerliche Trauerspiel darum bey ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äufserliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann, will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen, ist soviel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemählde der Dürftigkeit nennet, hat schon grofse Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen* (a. a. O. S. 240 f.). — Die allgemeine Annahme, dies Stück (‚l'Humanité' ou ‚le Tableau de l'Indigence') stamme von Diderot, bekämpft Assézat entschieden (Oeuvr. compl. de Diderot, VII, 5 f.).

Cosack gibt in seinen Materialien (S. 88) eine ungefähre Inhaltsangabe. Was ist dieses Stück anders, als ein sogenannt naturalistisches Trauerspiel! Hunger und Mangel bilden sein

Thema, und alle Vorwürfe, die man ihm machen kann, leiten sich aus der Sentimentalität her, die das Stück nach vielen Tränen und einem Todesfall doch noch „versöhnlich“ schliefsen läfst. —

Mit William Lillos George Barnwell (Der Londoner Kaufmann) beginnt die domestic tragedy. Das Stück wurde 1730 in London gespielt, 1748 ins Französische übersetzt. Mifs Sara Sampson eröffnete 1755 in Deutschland die Reihe der bürgerlichen Trauerspiele — was man 1905 eigentlich hätte feiern sollen —, und 2 Jahre darauf erscheint Diderots fils naturel, dem in Frankreich schon die comédie larmoyante den Weg gebahnt hatte, die Scherer für das *‚Schauspiel‘ in unserm Sinne* erklärt (Geschichte d. deutsch. Litt. 8. Aufl. 1899, S. 442).

Aber dieses „rührende Lustpiel“ war im alten Schema geblieben, und sein Hauptvertreter, Nivelle de la Chausée, hielt am Verse fest, dem er höchstens eine gröfsere Beweglichkeit verlieh. Im selben Jahre, wo er seinen Gegner Houdar de la Motte angriff, der längst für die Prosa in der Tragödie eingetreten war, starb dieser — es war eben jenes Jahr 1731, in dem der Londoner Kaufmann (als Buch) erschien.

Für den wirklichkeitsnäheren Inhalt wurde also eine adäquate Form nur allmählich zur Bedingung, und erst beim „bürgerlichen Trauerspiel“ war die Prosa selbstverständlich. Vgl. Diderot: *la tragédie bourgeoise me semble exclure la versification* (VII, 162; vgl. auch ebd. S. 332 f.).

3. Exkurs.

Gattungen des Dramas (zu S. 14).

G. A. Bürger, der in seinem „ganzen Leben kaum zehn Vorstellungen gesehen“ (Vorrede und Zueignung — vgl. oben S. 14),[1]) zeigt auch in seiner Stellung zum Drama

[1]) Wie wenig dieser Mangel bei einem wirklich fähigen Kopfe bedeutet, zeigt Diderot, der seinen unvergleichlich weitsichtigen Theorien die Bemerkung hinzufügt: — *je n'ai pas été dix fois au spectacle depuis quinze ans. Le faux de tout ce qui s'y fait, me tue* (VII, 400).

eine vielverheifsende Selbständigkeit.[1]) Dazu stimmt auch sein Spott über die Einteilung des Dramas in Gattungen, wie *Freudenspiel — rührendes, weinerliches Lustspiel, — Possenspiel, heroisches, bürgerliches, bäuerliches, schäferliches —, und der Himmel weifs! was noch sonst für Spiele die Theoreienmacher uns herrechnen* (S. W. III, 6). Und gleich darauf: *Da meinen sie nun, verbieten zu können, dafs das Komische etwas Tragisches und das Tragische etwas Komisches begleite, und bedenken nicht, wie sehr einem mit dem anderen oft aufgeholfen werden könne. — — — Darum kenne ich nur ein Spiel; und das heifst Schauspiel. Das sei, wie es wolle! Nur gefalle es den Kindern der Natur* (ebd. S. 7).[2])

Diesem Verlangen Bürgers, die sorgfältige Scheidung unter den Gattungen des Dramas abgestellt zu sehen, hat die Folgezeit nicht stattgegeben. Wir betrachten heute einen solchen Untertitel des Stückes als wertvollen Fingerzeig für das Verständnis; und selbst die allgemeineren Bezeichnungen für ernste Dramen, wie Tragödie, Trauerspiel, Drama, Schauspiel, erzeugen in uns ganz bestimmte Erwartungen. Ja, wenn jede Bezeichnung fehlt, so gibt uns auch dies Fehlen noch eine ungewisse Vorstellung ganz besonderer Art, die uns überdies hindert, voreilig zu rubrizieren.[3]) Der Verleger Reclam freilich macht aus den „zwei Akten" von Björnsons Neuvermählten ein „Schauspiel" in zwei Aufzügen; aus dem Lustspiel — Der Bund der Jugend — ein „Schauspiel", weil *gegenwärtig* [1881] *selbst die ärgsten Possen auf der deutschen Bühne sich als*

---

[1]) Vollends halte ich jene Stelle in einem Brief an Boie durchaus nicht für eine „Schrulle", wie Düsel tut (Der dramatische Monolog .... S. 22). Bürger nämlich, der gleich vielen anderen Schriftstellern, z. B. Gottfried Keller, sich gern auch als Dramatiker versucht hätte, ohne je ein Stück zu vollenden, schreibt am 13. November 1773 an Boie, er wolle nun eine bürgerliche Tragödie schaffen. *Sprache wird das wenigste, das meiste wird Handlung seyn. In ganzen Scenen soll nicht ein Wort gesprochen werden* (Briefwechsel I, 176).

[2]) Vgl. H. W. v. Gerstenberg, Etwas über Shakespeare, II; besonders S. 268, Bd. III der Vermischten Schriften 1816.

[3]) Etwas anderes ist es mit der Mischung der Elemente, vor allem der des komischen und des tragischen, die einem Ibsen geradezu eigentümlich ist; so zwar, dafs man beide Seiten dieses Januskopfes zugleich gewahrt.

Lustspiele präsentieren, wie der Übersetzer (S. 5 des Vorwortes) erklärt. Da Reclam in seinem Katalog überdies nur sechs Bezeichnungen für dramatische Werke kennt, ist er sozusagen die Erfüllung Bürgers.

Mittlerweile, da die allgemeine Teilung in komisches und tragisches Theater so unhaltbar geworden ist, und ihre Grenzen sich so verwischt haben, ist seit dem 18. Jahrhundert mehr und mehr ein neues Teilungsprinzip, das der Form, der Technik möglich geworden.

Die Form scheint zwar nur ein äufserlicher Gesichtspunkt zu sein — aber ist denn die Rubrizierung (im Gegensatz zur Einzelbezeichnung der Stücke) nicht überhaupt etwas Äufserliches? Wie schief ist z. B. die Scheidung in „hohes" und „niederes"[1] — oder in „modernes" Drama und Drama „höhern Stils".[2] Kann ein modernes Drama nicht höhern Stils sein? Kann ein Drama hohen Stils nicht modern sein? Wenn nicht — was sollen wir dann mit beiden! Sind der Goetz, die Räuber oder Kabale und Liebe Dramen niedern Stils? Oder fängt der erst bei Maria Magdalene an? Oder auch da noch nicht? Wo aber sonst!

Vor so schiefen Bezeichnungen hüteten sich Aristoteles und Lessing wohl, wenn es galt, den Unterschied zwischen den Menschen eines Sophokles und denen eines Euripides zu bezeichnen. Lessing zitiert im 94. und 95. Stück der Dramaturgie (X, 179—186) Hurds Erläuterung zu jenem Wort aus dem 25. Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst: dafs Sophokles *die Menschen so schildere, wie sie seyn sollten, Euripides aber so, wie sie wären* (a. a. O. S. 181). Ob man nun das *wie sie seyn sollten* des Sophokles-Aristoteles, mit Hurd und Lessing, auffafst als *die allgemeine abstrakte Idee des Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr, als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse,* oder, wie Dacier, als *eine höhere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu erreichen fähig sey, ob er sie gleich nur selten erreiche* (a. a. O. S. 182 Anm.) — genug, es ist mit diesem Unterschied

[1]) Z. B. F. T. Vischer, Ästhetik IV, 1394.

[2]) Z. B. Bulthaupt und Kohlrausch; vgl. Beilage z. allgem. Ztg. 1896, Nr. 142, S. 5.

zwischen Sophokles und Euripides dem letztern in einem gewissen Sinne die Eigenschaft der Realistik zugeteilt.[1])

Freilich ist diese Realistik nur eine der innern Form. Aber wie jene Allgemeinheit und Idealität der Sophokleischen Charaktere zu der Euripideischen Realistik der innern Form, so verhält sich, in gewissem Sinne, diese zu der äufsern realistischen Form. Diese wiederum ist vom konsequenten Realismus der äufsern Form, das wäre der unerreichte und unerreichbare Naturalismus, dadurch geschieden, dafs sie nur (und auch das nur in gewissem Grade) eine Realistik der äufsern Mittel, der einzelnen Bestandteile aufweist; während der konsequente Naturalismus diese auch noch ohne Zweckbewufstsein, ohne Steigerung zu vereinigen hätte, wobei dann von einem „Drama" nie die Rede sein könnte.[2])

Schon hieraus folgt, dafs Ibsen ungefähr das Gegenteil eines „Naturalisten" ist. *Jeder Satz, den seine Figuren sprechen, ist bedeutungsvoll, enthält irgend einen charakterisierenden Zug, ist also insoweit doch stilisiert, dafs eben nur das Notwendige, nicht das Zufällige, dessen Wegschneidung die dramatische Kunst unerbittlich fordert, gesprochen wird* — gibt auch Emil Reich zu (Henrik Ibsens Dramen, S. 391).

Das Eindringen jener Realistik der äufsern Form, dem Lessing so wohlwollend gegenüberstand, weckte bald auch in Deutschland ebenso heftigen Widerspruch, wie es ihn in Frankreich, etwa von Nivelle de la Chaussée und Palissot, schon längst erfahren hatte. Auch war ja in England den Stücken Lillos wenig Beifall zuteil geworden. Diderot hatte seinen Mifserfolg klar genug vorher gesehen: *il faut, pour ce genre, des auteurs, des acteurs, un théâtre, et peut-être un peuple*

---

[1]) Vgl. darüber, *wie heftig der Kampf zwischen Realismus und Idealismus in der Litteratur im fünften Jahrhundert in Athen geführt wurde*, H. Reich, S. 35 ff., Anm.

[2]) Die Wissenschaft verfährt ja ganz analog: *Der Einheitspunkt, welcher die Thatsachen zur Wissenschaft, und die Wissenschaft zum System macht, ist ein Erzeugnis freier Synthesis und entspringt also derselben Quelle wie die Schöpfung des Ideals. Während jedoch diese völlig frei mit dem Stoffe schaltet, hat die Synthesis auf dem Gebiete des Erkennens nur die Freiheit ihres Ursprungs aus dem dichtenden Menschengeiste* (F. A. Lange, Geschichte des Materialismus, 7. Aufl. 1902, II, 539).

(VII, 118).[1]) Und die Franzosen waren dies Volk so wenig wie die Engländer. Auf Skandinavien aber würde man, trotz Holberg, wohl am wenigsten gehofft haben. Ibsen hat gerade das erfüllt, was Diderot träumte, der (a. a. O.), nachdem er eine Handlung erzählt hat, dazu bemerkt: *Il y a peu de discours dans cette action; mais un homme de génie, qui aura à remplir les intervalles vides, n'y répandra que quelques monosyllabes; il jettera ici une exclamation; là, un commencement de phrase: il se permettra rarement un discours suivi, quelque court qu'il soit.* —

3.

Theorien des Monologs.

Unter den bessern Elementen wies Frankreich — neben und vor den bedeutenden Vertretern — eine ganze Reihe von mittelmäfsigen auf, deren Verdienste aber um so bereitwilliger anzuerkennen sind, je mehr sie der frühern Zeit angehören, in der die Opposition noch von keinem Diderot geführt wurde. Ihre Auflehnung richtete sich — wie stets bei den kleinern Geistern — vor allem und zuerst gegen die äufsere Unnatur. Ihnen war die Wahrscheinlichkeit, d. h. die Lebenswirklichkeit beinahe oberstes Gesetz des Dramas.

Vor allem wird Anstofs genommen an der Naturwidrigkeit des Monologs; nicht so sehr des Monologs überhaupt, als des primitiven, auch innerlich unwahren, wie er gerade den Franzosen vorlag.

In seiner Schrift: Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings hat Düsel alles Wesentliche hierüber zusammengestellt, ohne indessen den Zusammenhang zwischen den beiden Teilen seines Themas recht aufzuzeigen und die Konsequenzen zu ziehen.

Schon 1657 wendet sich Hédelin (Düsel S. 2—4) gegen den berichtenden Monolog. Er fordert, dafs im Dialog alles

[1]) Vgl. auch ebd. S. 385, wo bereits Zusammenwirkung von Maler und Schauspieler, für die Gruppierung, gefordert wird. Aber: *je ne pense pas que nous aimions jamais assez les spectacles pour en venir là.*

gegeben werde, was zum Verständnis der Handlung notwendig ist. Gleichzeitig empfiehlt er zur Vermeidung des Monologs das Auskunftsmittel des „confident". Bekannt ist, dafs dieser dann in den Dramen der Folgezeit eine stehende Figur wurde.[1])

1730 erscheint Gottscheds Versuch einer Critischen Dichtkunst (Düsel S. 4f.). Natürlich macht auch ihm die Unwahrscheinlichkeit Schmerz, und so empfiehlt er mindestens Affekt als Bedingung für den Monolog. (Über die Ausschaltung des Monologs bei den Leuten um Gottsched s. unten S. 33ff.)

Übrigens bewirkt der Affekt — je nach seiner Art und dem Wesen des von ihm ergriffenen — sehr oft auch das Gegenteil der Kürze und Einfachheit, die man durch ihn gleichfalls bedingen zu können glaubte: z. B. eine „schwungvolle" Sprache bei sonst sehr trockener Redeweise.

Mehr und mehr zeigt sich eine bunte Meinungsverschiedenheit bei den einzelnen Ästhetikern. Z. B.: ziemlich jener Forderung Gottscheds entgegengesetzt, erweist diejenige Ramlers (Düsel S. 7) deutlich die Schwierigkeiten, die sich bei der Festsetzung dessen, was „natürlich" ist, ergeben. Anfangs heifst es zwar: *Jedes Selbstgespräch mufs kurtz seyn, die Ursache ist, weil es beynahe unnatürlich ist.* Aber dann geht es weiter: *Wenn es lang ist, mufs die Person in einer heftigen Gemütsbewegung seyn. Ein ruhiger Mensch begnügt sich zu dencken, zu überlegen; nur in der grösten Unruhe seines Gemüths bricht er in einen Laut aus, geht er mit grofsen Schritten, macht er Geberden, spricht er Worte.*

Der letzte Satz besagt doch nichts weiter, als dafs die *gröste Unruhe* des Gemüts zu Worten hinreifst, aber nicht im mindesten, dafs dies viele Worte sein dürfen, dafs das Selbstgespräch *lang* sein darf.

Einen bedeutenden Fortschritt[2]) zeigt die Stellung Nicolais (Düsel S. 9f.), der sich hilft, indem er die Wahrscheinlichkeitsforderung im Prinzip zwar betont, sie aber gern aufgibt, wenn

---

[1]) Vgl. zu Hédelin unten den 4. Exkurs.

[2]) Ich entnehme dem Buch Düsels nur das Tatsächliche. Die hier gezogenen Folgerungen weichen von den seinigen mehr oder weniger ab.

höhere Interessen des Dramas in Frage kommen. Die innere Wahrscheinlichkeit, die Übertragung des dargestellten Affekts durch sie auf den Zuschauer steht obenan. Dem entspricht auch folgendes:

Düsel weist (S. 6) auf die Schweizer hin, die ihren bei Aesops Tierfabeln geäufserten Satz gewifs auch auf den Monolog angewandt haben würden: *dafs Tiere reden, ist wunderbar; wie sie reden, mufs wahrscheinlich sein.* Wichtig ist aber, was Lessing — von Düsel unbeachtet — in der Abhandlung Von dem Gebrauche der Thiere in der Fabel zu den betreffenden Ausführungen Breitingers bemerkt. Wie er dort nachweist, das Reden der Tiere sei *höchstens nur in den ersten Fabeln wunderbar* — so können wir auch gleich die Anwendung davon auf den Monolog machen. Denn wenn wir diesen in jedem Stücke sähen, so würde auch *diese Sonderbarkeit, so grofs sie auch an und vor sich selbst wäre, doch gar bald nichts Sonderbares mehr für uns haben* (VII, 450).

Nun dürfen wir nicht vergessen, in welch anderm Verhältnis die Menschen des 18. Jahrhunderts zu ihren Affekten standen, als wir. Sicher haben viele von ihnen — da ja alle Welt dem Affekt so gerne nachgab — ein wenig mit sich selbst gesprochen, wenn sie allein und in heftiger Gemütsbewegung waren. Auch von Ramler z. B. kann man sich das wohl denken, und ebenso von Nicolai, dem der (richtig angewandte) Monolog, selbst unterm Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit betrachtet, nur *eine kleine fast unmerkliche Unwahrscheinlichkeit* ist (Düsel S. 10).

Andernfalls müfste man derartige Äufserungen ansehen als ein letztes Bemühen, an der alten Forderung festzuhalten und sich selbst über die Unwahrscheinlichkeit fortzutäuschen. Aber wir brauchen nur Marmontel zu hören: *Il n'est personne — qui quelquefois ne se soit surpris se parlant à lui-même —* — und *il est tout naturel de se parler à soi-même* (Düsel S. 13). Oder Diderot: *Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande: Qu'avez-vous?* — Düsel (S. 8) verschweigt aber, dafs es sich bei dieser Stelle nicht im mindesten um eine Verteidigung des dramatischen

Monologs[1]) handelt. Vielmehr wird (VII, 220) dem Schriftsteller dieses Mitsichselbstsprechen empfohlen zur bessern Ausarbeitung seines Planes.

Es ist also nur von einer privaten, nicht von einer allgemeinen Gewohnheit die Rede,[2]) und an eine naturalistische Begründung des Selbstgesprächs im Drama denkt Diderot garnicht.

Marmontel zwar hält es für ganz selbstverständlich und wirklichkeitsgetreu, dafs, in leidenschaftlicher Erregung und vor grofsen Momenten, ein Monolog stattfindet. Doch schon durch dieses Bemühen, die für den Monolog günstigen Gemütsstimmungen zu differenzieren, wird seine oben so bestimmt ausgesprochene Überzeugung etwas fraglich. (Auch er fordert natürlich Wahrheit in der Gedankenführung des Monologs. — Düsel S. 14).

Ebenso verlangte Diderot vom Selbstgespräch, dafs es bedingt sei durch *des instants de perplexité* (Düsel S. 9). Er schweigt sich im übrigen, so gut wie Lessing, fast völlig aus über die Frage der Unwahrscheinlichkeit und Vermeidung dieses so wertvollen Ausdrucksmittels. So ist der eifrigste Verfechter des bürgerlichen Trauerspiels mit am weitesten entfernt von der Konsequenz des realistischen Dramas. —

Alle Ausflüchte jener Theoretiker konnten nicht darüber hinweghelfen, dafs der Monolog als naturwidrig empfunden wurde; und da einmal vom Wahrscheinlichkeitsgesichtspunkte aus die Sache betrachtet wurde, so hatten Leute wie J. E. Schlegel ganz recht, die sich überhaupt über den Monolog lustig machten — (vgl. Düsel, Anm. 7, S. 77 f.), oder diejenigen, die es wirklich fertig brachten, ihn konsequent zu vermeiden. Das waren die Anhänger und Schüler Gottscheds.

Seine Deutsche Schaubühne (Leipzig 1740 ff.) enthält zum grofsen Teil Dramen, in denen Monolog und Aparte völlig vermieden sind — (wovon Düsel seltsamer Weise in seiner Arbeit keine Erwähnung tut). Es sind vor allem Stücke eben jenes Joh. Elias Schlegel und die der Frau

[1]) Das Wort „monologue" wird überhaupt nicht gebraucht. Auch in den Sommaires steht (VII, 302) ausdrücklich *soliloque*, während der dramatische Monolog immer als „monologue" bezeichnet wird.

[2]) Vgl. hierzu den 5. Exkurs.

Gottsched.[1]) Deren Hausfranzösin z. B. (a. a. O. 5. Teil 1744, S. 67—190), die in dieser Hinsicht besser ist als ihr sonstiger Ruf, beweist eine bedeutende Geschicklichkeit in der dialogischen Aufdeckung von Zuständen, Absichten usw. Dafür bleibt aber die Charakterschilderung bezeichnenderweise sehr unvollkommen. Teils sind die wesentlich dazu dienenden Szenen zu breit und überflüssig, teils nehmen in ihnen die notwendigen Geschehnisse den Dialog so ausschliefslich in Anspruch, dafs die Charaktere kaum deutlich werden.

Freilich ist auch die Handlung wiederum so dürftig, und ihre psychologische Entwicklung so völlig gleich Null, dafs nicht einmal beim alten Germann, der noch allenfalls eine Wandlung durchmacht, diese zu verfolgen gesucht wird. Der junge Wahrmund anderseits gibt nicht viel mehr ab als einen „Vertrauten" für seine Cousine, als einen „Spucknapf", wie man bei diesem speilustigen „deutschen Lustspiel" wohl sagen darf. Aufserdem dient er noch ein wenig als Kontrastfigur gegen seinen Vetter Franz, ist im Grunde aber völlig entbehrlich für die Handlung.

Man hätte nun meinen sollen, hier würde die Entwicklung fortfahren und notwendig bei Lessing, als dem Vollender all jener Anfänge und Anfänger, zu einer monologlosen Technik führen, die, ohne Notbehelf, dasselbe (und mehr) zu leisten vermag, wie die frühere Technik.

Aber es scheint, als habe Lessing seine Opposition gegen die Familie Gottsched und ihre Prätensionen auch auf dieses Gebiet ausgedehnt. Bezeichnend ist immerhin das Zurücktreten des Monologs im Jungen Gelehrten, der gerade im Beginn der Leipziger Zeit vollendet wurde (s. unten S. 38f.).

Die ausschliefsliche Einwirkung der paar grofsen Geister auf die gesamte Mit- und Nachwelt zeigt sich auch hier: Dafs Gottsched „den Hanswurst von der Bühne verbannte" steht in jedem Lexikon zu lesen. Lessing würdigte diese „Tat" einiger kritischen Scherze (vgl. Dramturgie, 18. Stück; IX, 257f.). Aber dafs Gottsched auch den Monolog verbannte (nicht nur

[1]) Übrigens sind z. B. auch Gellerts Lustspiele zumeist monologlos; freilich, dank der ungeschickten Szenenführung, nur mit Gewalt. — Dagegen bearbeitet Gottsched selbst den monologreichen Sterbenden Cato des Addison, wie Kleist später den Amphitryon des Molière (s. unten).

theoretisch, sondern, indirekt, auch praktisch), das ist so gut wie unbekannt — weil Lessing sich nicht darum kümmerte. Die Geschichte rächte sich nachher, indem sie auf Lessings eigenen Realismus einen so starken Rückschlag eintreten liefs, dafs Kleist beinahe darin umkam, ja dafs ein ganzes Jahrhundert verging, ehe an die alten Errungenschaften wieder angeknüpft — richtiger: ehe auf ihren Trümmern ein Neubau errichtet werden konnte.

Unter dem Einflufs Lessings wandte man sich in Deutschland von der Frage der Wahrscheinlichkeit des Monologs ab und widmete sich lieber der Theorie der innern Technik, indem man bezüglich der äufsern sich mit einem Kompromifs begnügte.

Beschränkungen, wie sie Sonnenfels empfiehlt, mögen dem Schauspieler viel genützt haben — aber die Schriftsteller kamen damit noch nicht aus. In seinen Briefen über die Wienerische Schaubühne (1768) — wo sich übrigens S. 45 die richtige Verdeutschung *Alleingespräch* findet — gibt Sonnenfels manche gute Beobachtung (Düsel S. 14 ff.). Der unruhvolle Mensch *artikuliert gebrochene Töne, er ist unstätt, sitzt, steht, läuft hin und wieder, gebehrdet sich wunderbarlich.* Und: *Die wahre Karakteristik, wenn ich so sagen darf, eines bewegten Gemüthes, des inneren Kampfes ist, dafs man ausbricht, aber den Gedanken nur halb sagt, halb hinzudenkt* (Düsel S. 15).[1])

Für die Praxis ergibt das, soweit es sich um einen Text handelt, der nicht nach diesem Rezept gearbeitet ist, die Notwendigkeit, gelegentlich die Sätze nicht zu beenden, die letzten Worte zu verschlucken — wie etwa der Schauspieler Kainz es tut. (Wobei natürlich die Kunst darin besteht, trotzdem alles Wesentliche hören zu lassen.)

J. J. Engel betont (1774) die Notwendigkeit, den Monolog nicht wahllos, sondern an der richtigen Stelle des Dramas zu verwenden (Düsel S. 17 ff.). Diese Rücksicht auf die dramaturgische Zweckmäfsigkeit bedeutet das endgültige Aufgeben der unglücklichen Versuche, den Monolog realistisch zu begründen oder einzuschränken.

---

[1]) Vgl. hierzu Ibsens Praxis, besonders in den Helden auf Helgeland und im Puppenheim.

Damit ist zugleich Lessings Standpunkt bezeichnet, der sich, auch als Theoretiker, fast garnicht um die Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit eines Ausdrucksmittels kümmert, dessen er sich von Anbeginn seines eigenen dramatischen Schaffens so oft und so glücklich bedient. (Doch vgl. unten S. 36 Anm.)

Das (von Düsel nicht gewürdigte) auffällige Zurücktreten der Monologie im Jungen Gelehrten ist sicher der Einwirkung des Leipziger Theaters zuzuschreiben (s. oben S. 33; vgl. unten S. 38f. und S. 61). Der einzige wirkliche Monolog ist ein fingierter (II, 4).[1]) Anton spricht laut, indem er tut, *als ob er den Damis nicht gewahr würde* (I, 316f.). Noch mehr, wie in diesem Lautmitsichsprechen, zeigt sich Lessings Unbedenklichkeit darin, dafs er zwischendurch den Anton *bey Seite* ausrufen läfst: *Nun, wie lange wird er mich noch schimpfen lassen?* (S. 316). Aber so eine Künstelei erklärt sich leicht aus der Freude an den eben erkannten technischen Hilfen des Theaters.

Später urteilt Lessing von einem ähnlichen Mätzchen sehr streng: von dem übertriebenen Beiseitesprechen, das, besonders in den komischen Stücken, von jeher[2]) eine grofse Rolle spielte. Gleich dem Monolog hat es so oft den Dramatikern gedient, die geheimen Gedanken und Absichten ihrer Personen dem Zuschauer mitzuteilen; mehr noch, um kleine Bemerkungen einzustreuen, durch welche Handlung und Personen in ein gewisses Licht gesetzt werden. In den weitaus meisten Fällen kann man diese Bemerkungen bei heutiger Darstellung streichen: sehr oft sind sie nur Witze, die der Autor nicht anders los werden konnte; in vielen Fällen unterstreichen sie einen Gegensatz, den der heutige Zuschauer lieber selbst entdeckt;

---

[1]) Vielleicht empfand damals Lessing ebensowenig wie Minde-Pouet (s. unten S. 54) die doppelte Widersinnigkeit des Scheinmonologs.

[2]) Wie konnte Düsel dem Hédelin zustimmen, der da meint, die Alten hätten *sich der Beiseitebemerkungen so gut wie ganz enthalten* (Düsel S. 3), und auf den Einfluſs der spanischen Bühne hinweisen (Anm. 9, S. 78)! Er beruft sich auf das 62. Stück der Dramaturgie (s. unten S. 38). Aber eben jene Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, die er S. 72 zitiert, hat er hier nicht berücksichtigt; sonst müfste ihm das Aparte beim Plautus (s. unten S. 37f.) zu denken geben.

oder sie werden überflüssig durch eine charakteristische Miene oder Geberde, die darum noch nicht in Verzerrung auszuarten braucht.

Auch hier — gleich wie beim Chor — ist eine Institution gedankenlos auf das moderne Theater übernommen worden, die vielleicht im antiken ihre Begründung besafs. Bei der Führung des Nachweises hierfür zeigt der junge Lessing noch jenes oben erörterte Bemühen, das so bezeichnend ist für die Poetik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: jenes Bemühen, die Wahrscheinlichkeit einer Sache zu erweisen, deren Unwahrscheinlichkeit dennoch gefühlt wird, oder mindestens diese Unwahrscheinlichkeit zu entschuldigen — kurz: die Neigung, die Wahrscheinlichkeits-, die „reale Forderung zu präsentieren". [1])

1750 schon entstanden jene Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. In der Kritik über ‚die Gefangenen' des Plautus findet sich im Briefe des „Freundes" eine ganze Reihe von Einwänden, die zum guten Teil unter dem Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit gemacht werden, wie denn auch die betreffenden Abschnitte anfangen mit einem: *Was ich nun endlich für unwahrscheinlich in diesem Gedichte halte* (IV, 150) — *Was aber am allerunglaublichsten und am allerunwahrscheinlichsten in diesem Gedichte ist* (ebd. S. 151) — *Was mir sonst noch unwahrscheinlich in diesem Stücke vorkömmt* (ebd. S. 155) usw. So heifst es auch in der Zusammenfassung der Einwände gegen das Drama: *dafs es wider die Einheit der Handlung, wider die Wahrscheinlichkeit, wider die Dauer eines guten dramatischen Gedichts verstofse* — (ebd. S. 160).

In der Verteidigung des Plautus gegen jene Vorwürfe

---

[1]) So schrieb er auch im 4. Briefe zu den „Vermischten Schriften des Hrn. Christlob Mylius" 1754 von dessen Lustspiel Die Ärzte: *Es ist in Prosa; es hat fünf Aufzüge; es beobachtet die drey Einheiten; es läfst die Bühne vor dem Ende eines Aufzugs niemals leer; es hat keine unwahrscheinliche Monologen* — (VI, 402). Dem entspricht jene Erscheinung in der Kritik der 1890er Jahre, wo bei der Rezension eines Stückes auch die Monologie oder ihr Fehlen hervorgehoben wird. Vgl. z. B. Magazin für Litteratur 1893, S. 294, 581, 661, 741; dasselbe 1894, Sp. 1446; ferner 1895, Sp. 681. U. ö.

des „Briefschreibers“ wird dann freilich eine starke Einschränkung erzielt. Aber die Tatsache der Erörterung solcher Wahrscheinlichkeitsfragen ist ein Zeichen der Zeit, wie denn auch Gottsched, Hédelin, Houdar de la Motte usw. von beiden „Parteien“ zitiert werden.

Unter den Einwänden nun, die der „Briefschreiber“ machte, ist einer besonders interessant — schon wegen der geschickten Widerlegung, die er nachher findet: Es *sind in dieser Komödie gar sehr viele und lange so genannte Aparte, welche so ungereimt sind, daſs nichts darüber ist. Ich lieſse es noch gelten, wenn dann und wann eine Person ein Wort sagt, das ihr so zu sagen aus dem Munde wider Willen entwischt, und die Verfassung seiner Seelen, bey unvermutheten Zufällen, gleichsam zu verrathen scheint.*[1]) *Allein solche lange Reden, als hier im zweyten Auftritte des ersten Aufzuges, im zweyten Auftritte des zweyten Aufzuges, im zweyten Auftritte des vierten Aufzuges anzutreffen, haben auch nicht die geringste Spur des Natürlichen an sich. Die letzte von den angezeigten Stellen ist am allerunnatürlichsten, wo Ergasilus die gröſsten Possen macht, und gar erstaunlich droht, wie unbarmherzig er mit dem ganzen menschlichen Geschlechte umgehen wolle, wenn ihn jemand aufhalten würde, eilends zu des Hegio Haus zu gelangen. Und siehe der Narr steht vor des Hauses Thüre* (IV, 147 f.).

Und nun folgt bei der Antwort auf diesen Einwurf nicht etwa ein Hinweis auf die sonstigen Unwahrscheinlichkeiten des Theaters, wie sie Schiller gelegentlich (s. oben S. 16) und Lessing selbst schon 1752 betont (s. oben S. 19), sondern unter dem Zugeständnis der Unwahrscheinlichkeit, die das Aparte auf der heutigen Bühne hat, wird für das antike Theater die gröſsere Wahrscheinlichkeit geltend gemacht: *Die sogenannten Aparte sind ihm* [dem „Gegner“] *sehr anstöſsig, und sie müssen es allen Leuten von Geschmack seyn. Doch haben sie auf den Theatern der Alten nicht so viel unwahrscheinliches gehabt, als sie bey uns haben. Die Bühne der Römer war von einer besondern Gröſse, daſs es ganz wahrscheinlich war, daſs eine Person die andre nicht hörte, wenn*

[1]) Vgl. hierzu Ibsen in den letzten Stücken, besonders Hedda Gabler.

diese auf der, und jene auf dieser Seite stand. Zum Exempel der zweyte Auftritt des vierten Aufzuges ist der unnatürlichste eben nicht. Ergasilus ist auf der Bühne, das Haus des Hegio ist in dem Hintertheile des Theaters, er hatte also, nach der Gröfse der römischen Bühne, noch Schritte genug bis dahin zu machen, und er konnte noch von vielen auf seinem Wege aufgehalten werden. Zwar ist es uns etwas seltsames, dafs er, da er so sehr eilen will, gleichwohl so viel unnützes Zeug immer auf einem Platze spricht, ich vermuthe aber, dafs dieses bey den geschäftig müfsigen Knechten der Römer ganz wohl als eine feine Satyre wird Platz gefunden haben (IV, 189).

Wir müssen heute mehrere Arten von Aparte unterscheiden. Dasjenige mitten im Gespräch ist das primitivste und ganz unerträglich, wo dann der Partner ein dummes Gesicht machen oder sich entfernen mufs. Wenn dagegen einer abseits steht und andern zuhört, oder kommt, oder einen kommen sieht und etwas beiseite äufsert — so wirkt das schon viel weniger störend, ganz wie bei der gröfsern Bühne, mit der Lessing den Plautus verteidigt. Und freilich verwirft Lessing nur jene Aparte, die im Gespräch fallen — wenn sich zweie Aug' in Auge gegenüberstehen. Übrigens verwendet er auch in seiner Praxis das Aparte mit der Zeit immer sparsamer (vgl. unten S. 47, Anm. 3).

Und wenn er argen Mifsbrauch damit treiben sieht, wie im spanischen Essex, so kehrt er sich heftig dagegen mit einem Seitenhieb auf die heimischen Gepflogenheiten: *Man sage jedoch nicht, dafs man ein Spanier seyn mufs, um an solchen unnatürlichen Künsteleyen Geschmack zu finden. Noch vor einige dreyfsig Jahren fanden wir Deutsche eben so viel Geschmack daran; denn unsere Staats- und Helden-Actionen wimmelten davon, die in allem nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren* (62. Stück der Dramaturgie, X, 46 f.).[1])

Merkwürdig ist das Fehlen des Beiseite im Damon und in der alten Jungfer. Der Damon stammt aus der Zeit vor Lessings Beziehungen zum Theater, die dann auf den

[1]) Eine neuere Posse wie Robert und Bertram treibt es noch viel schlimmer mit korrespondierenden Apartes, bei denen einer die Sätze des andern ergänzt.

jungen Gelehrten auch in dieser Richtung ihren Einfluſs übten. Die alte Jungfer wiederum entstand erst nach der Rückkehr, in Kamenz, rechnete folglich nicht mehr mit den Bedürfnissen einer unmittelbaren Aufführung. Dem entspricht das Fehlen jeder Spielanweisung im Damon, deren starkes Auftreten (besonders III, 14 und 15) im jungen Gelehrten, und ihr Zurücktreten, doch nicht Verschwinden in der alten Jungfer.

Als eine Art von Aparte betrachtet Düsel seltsamer Weise eine beiseite geführte Unterhaltung (S. 73f.). Aber es ist verkehrt, anzunehmen, daſs eine solche wider die Wahrscheinlichkeit verstoſse, weil etwa diese Unterhaltung von den andern Personen auf der Bühne gehört werden müſste. Man kann schon in einem nur mittelgroſsen Zimmer den Versuch anstellen; und man wird, auch ohne daſs die abseits Redenden besonders leise sprechen, im besten Falle doch nur einzelne Worte verstehen. Ja, im Leben ist man, im Bewuſstsein dieser Tatsache, oft zu unvorsichtig mit derartigen Unterhaltungen, indem man nicht Rücksicht nimmt auf etwaige Leute mit besonders scharfem Gehör.

Natürlich rührt im Theater die Täuschung daher, daſs sich der Mann in den letzten Reihen des Parketts oder irgendwo in den Mittelrängen sagt: ich bin fünf- bis sechsmal soweit vom Tempelherrn entfernt, wie der Klosterbruder; also müſste dieser jenen doch erst recht verstehen können.

Aber wie schon längst die Akustik der Theater auf Erzeugung der Illusion ausgeht, daſs jeder Zuschauer an der Rampe zu sitzen glaubt,[1]) so wird in Zukunft die Vervollkommnung der optischen Werkzeuge dieselbe Illusion auch dem Auge bereiten; und das wird wohl geschehen, ehe eine neue naturalistische Periode eintritt, der etwa auch dieses, uns noch selbstverständliche und von Ibsen[2]) oft

---

[1]) Im (offenen) antiken Theater wirkte hierzu die schallverstärkende Maske mit. Doch werden schwerlich die Worte *dröhnend den weiten Festraum erfüllt* haben (vgl. unten S. 45f., Anm. 4).

[2]) Z. B. in Hedda Gabler, 2. Akt. Doch ist gerade dort durch Schaffung eines Hinterzimmers schon ein Schritt getan zur besondern Begründung der Beiseiteunterhaltung. In der Technik, diese glaubhaft zu machen, ist Strindberg ein Meister. Besonders im 2. Teil seines Toten-

gebrauchte, Mittel des Beiseitedialogs zu wirklichkeitswidrig erschiene.[1])

(Vgl. hierzu noch den 6. Exkurs unten S. 45.)

4. Exkurs.

Alexis Piron, Arlequin-Deucalion, Monologue en trois actes (zu S. 30).

Ein merkwürdiges Gegenstück zu den monologfeindlichen Tendenzen der Hédelin etc. verdankt seine Entstehung einem rein äufserlichen Anlafs. Als 1716 in Paris die Bühne der Italiener wieder eröffnet worden war, erlangten diese, im Bunde mit dem Théâtre français, das Verbot der „Jahrmarktsaufführungen" die ihnen soviel Konkurrenz machten. Zwar wufsten die Schauspieler dies Verbot zu umgehen: *tantôt en faisant descendre du ceintre leurs rôles; tantôt en les portant au haut d'une perche, écrits en gros caractères, avec les airs de vaudeville notés: les violons donnoient le ton, et des gens gagés, et répandus, sans qu'on s'en doutât, dans le Parquet, l'Amphithéâtre et les Loges, se mettoient à chanter, accompagnés de l'orchestre, et entraînoient ainsi le Public qui faisait ‚chorus' avec eux* (Piron, Oeuvr. compl., Paris 1776, I, 45f.). Aber im Jahre 1722 erwirkten die „Comédiens-Français" einen Erlafs, der die Opéra-Comique beschränkte *au seul jeu des Voltigeurs et des Danseurs de Corde. Francisque en avoit alors l'entreprise — — — Cependant à force de sollicitations et de protection, on lui accorda, pour toute grâce, un seul Acteur parlant sur la scène. Cette grâce n'en étoit point une, par la difficulté, l'impossibilité même de trouver d'une part, un Auteur capable de composer une Pièce raisonnable, en un seul*

---

tanzes (3. Aufl., Berlin u. Leipzig o. J.) gibt er ausdrückliche Weisungen über die einzunehmenden Plätze, wobei sich die einzelnen Partner so niederlassen, dafs sie vom „Lieblingsstuhle" des Kapitäns genügend weit entfernt sind, den dieser nachher denn auch einnimmt. Dabei ist zu beachten, dafs dieses technische Hilfsmittel zur Charakteristik der drei beteiligten Personen virtuos genutzt wird (S. 97).

[1]) So ist das Streben Max Reinhardts bei seinem neuen Kammerspielhaus u. a., durch eine besondere Gestaltung des Bühnenraumes erhöhte optische und akustische Möglichkeiten zu bieten. —

monologue; et de l'autre, un Acteur qui pût la jouer à lui seul (a. a. O. S. 46 f.).

In der Tat wagten sich weder Le Sage und Fuzelier noch die übrigen Hausdichter der Opéra-Comique an diese Aufgabe. In der Not wandte sich Francisque an Piron, der sein Stück in zwei Tagen schrieb: *‚Arlequin-Deucalion' eut le plus grand succès* (S. 49). Dieser „monologue en trois actes" spielt auf dem Parnafs und behandelt den bekannten Mythos.

Aufser Arlequin sind alle Personen stumm. Die innere Begründung davon ist freilich meist schwach oder fehlt gar überhaupt. Z. B.: *Pyrrha met le doigt sur la bouche, et fait signe qu'elle est muette* (Oeuvr. compl. IV, 24). Arlequin errät dann, dafs der eben ausgestandene Schrecken ihr die Sprache geraubt hat.

Um so mehr Ausdrucksfähigkeit wird vom stummen Spiel verlangt. S. 27: *Pyrrha, restée seule, fait un Monologue pantomime, qui rend à exprimer sa joie et son étonnement.*

Apollon drückt sich angemessen aus durch Melodien, deren Text jedermann bekannt war. Ähnlich verfahren Melpomene und Thalia.

So geht es bis III, 3, wo Arlequin erklärt: *Je suis bien las de tout ceci, et du sot rôle d'avoir à parler seul* (S. 37). Er untersucht nun das Fafs, auf dem er sich gerettet hat, fördert allerlei zu allgemeinen Betrachtungen anregende Curiosa herauf — und unter diesen schliefslich einen *Polichinelle, qui, sur le champ, parle son baragouin* (S. 41). Denn der Polichinelle war ja eine Marionette, *dont l'organe n'étoit pas compris parmi les voix proscrits par l'Arrêt du Parlement; ce que n'avoient pas prévu les Comédiens dans leur requête, et que le Commissaire n'eut pas le droit d'empêcher* (S. 41). — So eine unorganische Spielanweisung steht dieser literarischen Offenbachiade, *qui contenoit une critique ingénieuse et comique de toutes les nouveautés dramatiques et lyriques du jour* (I, 49), ebenso natürlich zu Gesichte, wie ähnliche den Satiren des Engländers Shaw (vgl. unten S. 60 Anm.).

Nachdem nun Polichinelle das Rätsel der Themis (Deucalion solle die Gebeine seiner Grofsmutter hinter sich werfen)

gelöst hat, wird er, auf eigenen Wunsch, von Harlekin ins Meer geschleudert[1]) — und die Zeugung beginnt.

In der letzten Szene gibt der Vater seinen fünf sofort erwachsenen Söhnen, die natürlich nicht sprechen können (*on ne parle pas tout en venant au monde* — S. 47) einigen Moralunterricht, der diese ulkige Satire bedeutungsvoll abschliefst.

Gleich der letzten Szene enthalten nun auch die meisten andern des „Monologes" einen Dialog, bei dem allerdings nur einer spricht. Die eigentlichen Monologe des Arlequin-Deucalion sind nicht zahlreich und bieten keinerlei Besonderheit. Natürlich ist auch das Beiseite in jenen Dialog- oder „Vortrags"-Szenen, nach altem Brauch, häufig angewandt.

Die eigentümliche Leistung liegt in der Dialogführung, die in Deucalions Worten auch die (von ihm zu erratenden) Gedanken seiner jeweiligen Partner enthüllt. Es versteht sich, dafs häufige Spielanweisungen den ungefähren Inhalt dieser Gedanken andeuten.[2])

5. Exkurs.

Über Selbstgespräche im Leben (zu S. 32).

Bei einer Gepflogenheit, wie der oben S. 31 angeführten des Diderot ist neben dem Temperament noch manche andere Bedingung zu berücksichtigen — z. B. Nationalität und Zeitalter.

Kein Mensch — bei voller Besinnung — wird heute, wenn er allein ist, mehr als höchstens kurze Ausrufe von sich geben. Er wird weinen, singen, pfeifen, selbst lachen, ein paar Worte murmeln, aus Spafs oder dergl. — aber niemals aussprechen, was er fühlt, geschweige denn, was er will. Schon aus dem

[1]) Wie dieser dann bald darauf in Deutschland von Gottsched über Bord geworfen wurde. — Eine Anmerkung besagt (S. 45): *C'était y jeter le Sage et Fuzelier.* Denn diese beiden hatten ihre für die Opéra-Comique bestimmten Stücke nach dem „Arrêt" den „Marionetten" zur Aufführung übergeben.

[2]) Doch ist hiermit zu vergleichen, wie Shakespeare nur in den Worten des Marcus erstens die Gebärden, zweitens das Innere der Lavinia erkennen läfst (Titus Andronicus II, 5). — Vgl. ferner im 9. Exkurs Ludwigs Ausführungen über die Psychologisch-pathologische Gebärde in Shakespeares Rede.

Grunde, weil er, gerade im Affekt, garnicht die Fähigkeit hat, geordnet zu sprechen, ja nicht einmal die, zu wissen, was er fühlt — es sei denn eine allgemeine Empfindung, ein allgemeiner Drang, den er in ein, zwei Worte zusammenfassen kann.

Wenn Paul Heyse im Merlin einen Dichter mit sich selbst sprechen läfst, so ist die Frage, ob der Autor oder sein Geschöpf kurioser sei; denn es heifst zur Begründung des Selbstgesprächs: *Diese Betrachtung ging nicht blofs in seinem Innern von Statten, sondern kam als ein regelrechtes Selbstgespräch von seinen Lippen. Er wufste es selbst, dafs er mit dieser Schwäche behaftet war, zuweilen laut zu denken, und pflegte dies zum Beweise gegen die Thorheit anzuführen, dafs überspannte Realisten den Monolog aus dem Drama verbannen wollen* (3. Aufl. 1892, I, 59). Aber niemand würde ja einem so anormalen Menschen, der dies selbst als Schwäche bezeichnet, einen Monolog verdenken! —

Dostojewskij begründet gelegentlich die Ich-Form einer Erzählung mit dem Hinweis auf das Pathologische des Selbstgesprächs: *Erst spricht er mit sich selbst und erzählt sich den Vorfall, wobei er ihn sich zu erklären sucht. Dabei mufs ich hinzufügen, dafs er zu jenen Hypochondern gehört, die es lieben, sich mit sich selbst zu unterhalten* (Ein sanftes Weib von Fedor Dostojewskij, Magazin für Litteratur 1897, S. 1506).

Aber die individuellen Gegensätze zeigen sich schon viel früher. Ein paar Jahrzehnte nach jenen Franzosen, denen das Selbstgespräch so geläufig war, schrieb Jean Paul, der dabei gar nicht ans Theater dachte, aber um so mehr an die Wirklichkeit: *Uns schaudert (sagte Albano) ein Mensch, der schlafend zu uns spricht wie zu einem Abwesenden, oder der wachend nur allein mit sich redet; und hör' ich mich selber allein, so ist es dasselbe* (Titan, 94. Zykel; Werke, 15. bis 18. Teil, S. 434).[1]) Ein „Schauder" ist doch sicher nur in

[1]) Vgl. auch im Siebenkäs das 3. Kapitel, wo der Advokat des Venners Anwesenheit zu einem „Alleingespräch" benutzt, das er ohne diese nicht halten würde. Zwar ist ihm die Person des jeweilig Anwesenden hierbei gleichgültig; aber die Tatsache der Anwesenheit ist Vorbedingung für das Lautwerden der Gedanken. Die Bemerkung: *Darf ich doch — mit mir selber alles laut sprechen, was ich nur will; was geht's mich an,*

einem geringen Bruchteil der gegebenen Monologe beabsichtigt und am Platze; und dann nicht durch das Mitsichselbstreden, sondern durch den Inhalt des Gesprochenen oder durch die Situation. Ja, wir empfinden im Theater niemals den Schauder, der uns im Leben gewifs in neun von zehn Fällen erfassen würde, wenn wir einen Menschen mit sich selbst reden hörten: so hat uns die Gewohnheit des Theaters erzogen.

Höchstens und selten kommt uns der Gedanke, der im Leben stets der erste wäre: mit dem ist etwas nicht in Ordnung! Und nur selten auch haben wir die Empfindung, dieser Mensch sei jetzt in einer derartig erregten Gemütsverfassung, dafs er — obwohl allein — sich in Worten Luft machen müsse. Wir sind meist nur begierig zu hören, was er sagt.

Zwar, wenn Wagners Tristan, im letzten Akt, von Kurwenal allein gelassen, sich auf dem Lager müht — die wühlenden Crescendi des Orchesters steigern unter beständigem Taktwechsel jenes Motiv der höchsten Aufregung —, dann ist es schliefslich der psychophysische Drang, der ihn nötigt, in Worte auszubrechen. Und in was für Worte? Sie erfassen das erste beste, was dem Auge sich bietet, was keine Gedankenarbeit erfordert, sondern in blitzschneller Reflexbewegung

dafs ein anderer hinter meinem Rücken zuhört oder vor meinem Bauche? — ist blofser Spafs. — Gottfried Keller bekennt von seinem grünen Heinrich, also von sich selbst: *Es war Scham vor mir selber; ich konnte mich selbst nicht sprechen hören, und habe es auch nie mehr dazu gebracht, in der tiefsten Einsamkeit und Verborgenheit laut zu beten* (31. Aufl. 1904, I, 44; vgl. auch III, 16). Später, als Heinrich in Dortchen verliebt ist, beginnt er zwar *laut zu denken und zu sprechen* (IV, 217 f.) — aber dieser Teil des Romans ist nicht mehr autobiographisch (vgl. Köster, Gottfried Keller, Leipzig 1900, S. 52). — Interessant wäre eine Untersuchung über die Tatsache, dafs der persönlichen Abneigung gegen das einsame Sprechen bei Keller und Jean Paul der auffallende Mangel des Dialogischen in ihren Romanen (vom Fehlen der Dramen ganz abgesehen) entspricht, scheinbar widerspricht. Anderseits freilich plante Keller sein Drama Therese in grofsen Monologen — (Köster a. a. O. S. 49 f.). Diderot dagegen, der mit sich selbst redende, treibt den Dialogstil soweit, dafs er (von den theoretischen Dialogen ganz zu schweigen) im Roman Jaques le fataliste nur die Namen der Sprechenden vor ihre Worte setzt — also ganz wie im Drama. Auch bei dem Monologfreund Heyse ist das Dialogische so stark, dafs er z. B. im Merlin die Anführungsstriche lieber ganz fortläfst. — Das sind doch auffallende Zusammenhänge.

Worte auslöst, die auch das einfachste Gehirn stets zur Verfügung hat: *O diese Sonne! Ha, dieser Tag!* ... [„Textbuch“[1]) zu Tristan und Isolde, Leipzig 1905, S. 87].

Dieser Fall vereinigt aber auch — wenn von der Musik ganz abgesehen wird — wie kein anderer alle Vorbedingungen zu einem solchen Ausbruch: Fiebernde Phantasie, höchste Liebesleidenschaft, wütendes Sehnen, das durch die unmittelbare Nähe der Ersehnten auf die höchste Spitze getrieben wird — und, dem allen gegenüber, die Unmöglichkeit körperlicher Bewegung (vgl. hierzu den Abschnitt 5: Die Entwicklung der Spielanweisungen zur monologersetzenden Pantomime).

6. Exkurs.

Optik im Theater (zu S. 39).

Ohne das gesprochene Wort, das zur Vergleichung reizt[2]) — würde die verkleinernde Wirkung der Entfernung ebensowenig stören, wie etwa die Verkleinerung in der bildenden Kunst. Bemerkenswert ist, dafs in dieser die „Lebensgröfse“ am meisten da bevorzugt wird, wo es sich auch sonst um unmittelbare Anlehnung an die Wirklichkeit handelt, nämlich bei Porträts und bei Skulpturen. Die häufige Überlebensgröfse der letztern[3]) — mit Rücksicht auf die Fernwirkung — entspricht der im antiken Theater erstrebten Vergröfserung der Figuren durch Kothurn und Maske, wobei zweifellos die Wirkung weder beabsichtigt noch erreichbar gewesen ist, die Schiller sich offenbar vorgestellt hat: *es steigt das Riesenmafs der Leiber hoch über menschliches hinaus.*[4])

[1]) Ich zitiere (soweit der Tristan in Frage kommt) auch hier, wie vor allem weiter unten, nach dem „Textbuch“ („Neue durchgesehene Bühnenausgabe“), da in den Ges. Schr. u. D. 2. Aufl. 1888, Bd. VII die mimischen Anweisungen nur zum Teil wiedergegeben sind, während das Textbuch mit der Partitur übereinstimmt.

[2]) Zumal man just in den obersten Rängen vieler Theater, also aus der gröfsten Entfernung, mindestens ebenso gut hört wie im Parkett.

[3]) Überlebensgröfse in der Malerei wird sich, auch bei Dekorationen, wo ja Verkleinerungen, zu perspektivischen Zwecken, selbstverständlich sind, schwerlich finden; und im übrigen vielleicht nur bei Nero, der sich 120 Fufs grofs malen liefs (vgl. Lessing, Collectanea: „Mahlerey“; XV, 302).

[4]) Doch scheint auch Wundt merkwürdiger Weise eine derartige

Die heutige Beleuchtungstechnik und die Kunst der Maske (vor diesen beiden Errungenschaften ersparte wiederum die geringe Ausdehnung der Theater alle Hilfsmittel) erübrigen derartige Maſsnahmen gegen eine Undeutlichkeit, die durch die Entfernung in der Wirklichkeit, z. B. aber auch *bey den verjüngten Figuren in dem Vordergrunde kleiner Gemälde nicht* entsteht (Lessing, Laokoon-Entwürfe; XIV, 424).

Hier gäbe übrigens die neue Maltechnik Gelegenheit zu manchen Parallelen, mit denen sich die Zusammenhänge in der Entwicklung aller Künste erheblich klären lieſsen.

4.

Der Monolog im deutschen klassischen Drama.

Ich fasse zunächst die Resultate zusammen, zu denen Düsel bei seiner konsequenzlosen[1]) Untersuchung des dramatischen Monologs bei Lessing gelangt ist, um, von ihnen aus, den Stand der Entwicklung zu betrachten und diese dann weiter zu verfolgen.

Hauptresultat ist das Fortschreiten von einer sehr primitiven Monologtechnik zu dem Gipfel der Monologkunst. — *Die rein unterrichtenden Elemente sind in Lessings Monologen von vorneherein nicht besonders stark vertreten gewesen. Aber während früher hauptsächlich den Vertrauten die Entlastung davon vorbehalten war, läſst es sich der reifere Dramatiker vielmehr angelegen sein, unumgängliche fiktive Bestandteile seiner Monologe durch beigemischte Affektion oder*

Wirkung anzunehmen, da nach ihm die äuſsere Ausstattung *darauf abzielte, die Vorstellung einer weit über das menschliche Maſs emporreichenden Götter- und Heroenwelt zu erwecken* (Völkerpsychologie II, 1. T., S. 497). Ebenda spricht er (S. 498) von den Schauspielern, *die auf hohem Kothurn, in ernster, die Dimensionen des Angesichts vergröſsernder Maske erscheinen und mit wohlgemessenen, feierlichen Gebärden die in halb gesungenem Tone gesprochenen Worte begleiten, deren Schall, durch die Resonanz der Maske verstärkt, dröhnend den weiten Festraum erfüllt. Das waren nicht Menschen, sondern Gestalten, wie man sich ähnlich die Heroen, die Titanen und Götter wirklich denken mochte.??* Vgl. oben S. 39, Anm. 1.

[1]) Das oben Ausgeführte, soweit der Hinweis auf Düsel fehlt, stammt nicht von ihm.

durch Überweisung an niedere Personen künstlerisch zu rechtfertigen (Düsel S. 74). Ob diese *Überweisung an niedere Personen* gerade künstlerisch ist, bleibt die Frage. Der Fortschritt besteht jedenfalls in der *beigemischten Affektion.* (Wichtig ist aufserdem das Aufgeben des Strebens nach äufserer Wahrscheinlichkeit.) Weiter heifst es ebenda: *An Expositionsmonologen ist Lessings spätere Dramatik reicher als seine jugendliche.* Dem entspricht die Vorliebe Lessings, die Akte mit Monologen zu eröffnen, während diese am Aktschlufs vermieden werden.[1])

Der Monolog beim jungen Lessing ist *in dreiviertel aller Fälle dramaturgischer Notbehelf im Dienste der französischen Ortseinheit und Scenenverknüpfung* (ebd.). Später *hat er meistens eigne innerliche Bedeutung für Handlung und Charakteristik* (ebd.). — Das Wichtigste spricht Düsel S. 76 aus: *Hingegen wachsen sich die naturalistischen Ansätze, die schon die Jugendstücke aufweisen, in den späteren vollends aus: zu dem Abgebrochenen gesellt sich bald das Princip des Genetischen und des Dialogischen in der Sprechweise, und im Zusammenhang damit steht das namentlich im „Nathan" geflissentlich erstrebte gedankenverlorene Einsetzen des Monologs, sowie die wachsende Ausdehnung der dialogartigen Apostrophen.*[2])

Mimische Vorschriften im Monologe wenden auch Lessings spätere Dramen nur selten an: was davon vorhanden, dient dem gleichfalls naturalistischen Streben, die monologischen Auslassungen gleichsam unwillkürlich und unbewufst erscheinen zu lassen.

Treu bis zum Schlufs seiner dramatischen Tätigkeit bleibt Lessing der früh erkorenen Gewohnheit, das Auftreten der das Selbstgespräch abbrechenden Personen im Monologe selbst schon anzukündigen.[3]) Hieraus hätte Düsel noch die Folgerung ziehen können, dafs auch dies Verfahren auf

---

[1]) Vgl. unten S. 55.

[2]) Vgl. hierzu Ibsens letzte Werke.

[3]) Weiter heifst es (zum Schlufs): *Dagegen werden die Aparte in den späteren ernsteren Stücken sehr beschränkt, und wo sie sich doch noch finden, zum wenigsten künstlerischer geschliffen und ausgemünzt*; vgl. dazu oben S. 38.

dem Streben nach Naturwahrheit beruht. Denn vermutlich empfand Lessing so: Wenn eine Person auf der Bühne mit sich allein spricht, und es kommt eine andere, von jener unbemerkt, dazu, so wird leicht der Verdacht im Zuschauer entstehen, die zweite könnte (oder müfste gar) etwas hören von dem, was die erste sagt, mindestens dafs sie etwas sagt.[1]) (Es gibt ja nur zwei Möglichkeiten: entweder tritt die zweite Person auf, während die erste noch spricht, oder es entsteht eine, wenn auch noch so kleine, Pause.) Bemerkt aber die erste Person das Nahen der zweiten und läfst erkennen, dafs sie es bemerkt, so findet durch ihre letzten, den Kommenden ankündigenden Worte ein ungezwungener Übergang statt. Die wesentlichste Aufgabe dieser Worte ist ja auch nur, jene Pause auszufüllen, sodafs der eigentliche Monolog, als Enthüllung der innersten Gedanken, schon vorher schliefst. —

Wir sahen vor Lessing allerlei Bemühungen, die darauf ausgingen: entweder die absolute Natürlichkeit des Monologs zu erweisen, oder ihn naturalistisch zu begründen, oder ihn einzuschränken auf bestimmte Fälle, oder gar ihn ganz zu vermeiden, vor allem mit Hilfe des ‚confident'.

Allen diesen Bemühungen steht Lessings (späteres — s. oben S. 46 f.) Verfahren gegenüber, das, innerhalb der skrupellosen[2]) Anwendung des Monologs, stets ein Streben erkennen läfst, alles zu vermeiden, was an die Widersinnigkeit des Monologs erinnern könnte. Aus den oben zusammengestellten Vorschlägen hat Lessing das Beste für seine Praxis herausgesucht. Sein Monolog zeigt Kürze und Einfachheit (vgl. oben S. 30), natürliche Diktion (vgl. oben S. 30 f.); und die von ihm so glänzend angewandte dialogische Form entspricht mehr als irgend eine andere dem tiefsten Wesen des Monologs.[3]) Ein besonderer „Affekt" (vgl. oben S. 30), jene angeblich

---

[1]) Dafs derlei, sogar heute noch, ganz ernsthaft versucht wird, zeigt das Magazin für Litteratur 1893, S. 374, wo über ein Drama Der Bannfluch berichtet wird: ... *Jemand hält einen Monolog. Ein anderer begrüfst ihn und fragt: ‚Mit wem so lebhaft im Gespräch?' Antwort: ‚Mit mir allein!'*

[2]) Vgl. oben S. 31 Lessing über die Tierfabel.

[3]) Vgl. A. W. v. Schlegel, S. W. VII, 50 im Aufsatz Über den dramatischen Dialog: *Sogar ein Monolog kann in hohem Grade dialogisch*

naturalistische Bedingung, ist natürlich zum Monolog nicht erforderlich. Aber die dramaturgische Zweckmäfsigkeit (s. oben S. 32 und 34) diktiert auch und gerade einem Lessing die Stellung der Monologe zwischen Dialogszenen.

In dieser Richtung gibt es nun keine Entwicklung über Lessing hinaus. Die Wahrheit im Unwahrscheinlichen liefs sich nicht weiter treiben.

Vielmehr: wie Lessing absah von der Vermeidung oder Begründung der Monologie und sich beschränkte auf die naturalistische Behandlung des Monologs: so sah das spätere Drama — von Schiller bis Hebbel — auch von dieser ab. Bedeutete Lessings Aufgeben des äufsersten Wahrscheinlichkeitsgesichtspunktes eine Konsequenz gegenüber den verzweifelten Versuchen, den Monolog als naturwahr hinzustellen oder ihn zu vermeiden, so blieb es doch, durch das Bemühen, den Monolog möglichst „wahrscheinlich" zu gestalten, eine halbe Konsequenz, aus der wiederum Schiller die neue Konsequenz zog, den Monolog in seine alten unumschränkten Rechte einzusetzen.

So enthält die Entwicklung des Dramas im 18. Jahrhundert die drei in dieser Hinsicht möglichen Standpunkte;

---

sein, und er sollte in einem Schauspiele nie etwas anders scheinen, als was man im gemeinen Leben nennt: ‚sich mit sich selbst besprechen'. Dabei findet nicht blofs augenblickliche Einwirkung statt, sondern auch eine Art von Wirkung und Gegenwirkung, indem man sich gleichsam in zwei Personen theilt. Ferner: Hebbel, Tagebücher II, 2971: *Monologe im Drama sind nur dann statthaft, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, so dafs die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne seyn sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen.* Endlich: Anm. 100 (S. 85) bei Düsel, der auf Jakob Grimm hinweist. — Wie tief und alt übrigens (aus naheliegenden psychologischen Gründen) der Zug zum Dialogischen ist, beweist auch die Tatsache, dafs im Frankreich des 13. Jahrhunderts *der einzelne Spielmann komische Vorträge teils als Monologe — teils als Dialoge mit Stimmenwechsel zum besten gegeben hat* (Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Litteratur, Leipzig und Wien 1900, S. 299). —

Schon an dieser Tendenz des Monologs prallt der Angriff auf die Gegner der Monologie ab, den Gottschall in die Worte fafst: *Im Dialog kommt nur zersplittert zu Tage, was im Monolog einen einheitlichen Kern bildet, und jener ist daher die schwächere Form der Seelenoffenbarungen* („Deutsche Revue" 1896, S. 222).

und zwar in einer Reihenfolge, die, für den heutigen Betrachter, einen Rückschritt darstellt: von der Monologlosigkeit über den „naturalistischen Monolog“ zur unbedingten Monologie.

Lessings „Inkonsequenz“, als Beispiel und Vorbild gleichwohl vom höchsten Reiz, hat ihr Gegenstück in dem gleichfalls nicht durchgeführten, da noch zu unbestimmten, Versuch Diderots, mit den Spielanweisungen (s. unten S. 58 ff.) ein neues Ausdrucksmittel, zum Ersatz der Monologie, dem Drama anzueignen. So waren (mit Lessing und Diderot) die beiden Leute ausgeschieden, die den unklaren Bestrebungen gegen den Monolog hätten bestimmte Form verleihen und, über die bloſse Vermeidung des Monologs hinaus, zu einer monologlosen, einer neuen Technik hätten kommen können.

Statt dessen beschränkte man sich auf die Erfindung des ‚Vertrauten‘, wonach man dann bald die Sache fallen lieſs und neben dem Vertrauten den Monolog weiterpflegte, sodaſs man nun zwei Übel hatte anstatt eines.

Dem gegenüber war natürlich jene Konsequenz der Schiller und Goethe unbedingt als Fortschritt anzusehen, so sehr sie auch für die Technik ein Rückschritt blieb.

Nun findet sich, auſserhalb der eigentlich klassischen Richtung, die vereinzelte Erscheinung Kleists, der auch auf diesem Gebiete eine Sonderstellung einnimmt. Stärker als alle andern Ausdrucksmittel steht Kleists „Monologtechnik“ im Gegensatz zu der Schillers und Goethes — ja, die der beiden letztern ist wesentlich als Kontrast zu der Kleists interessant.

Gerade die bittersten Feinde des „Realismus“ können bezeichnenderweise nicht umhin, sogar dem Drama „höhern“ Stils reale Forderungen zu präsentieren, deren Berechtigungslosigkeit sofort einleuchtet, wenn man sich eine deutliche Scheidung in Phantasie- und Wirklichkeitsdrama vorstellt.[1])

[1]) In eine ähnliche Inkonsequenz verfallen Theoretiker, die den „Naturalismus“ zwar anerkennen, aber ihm Bedingungen stellen. E. Reich sagt vom Monolog (bei Ibsen): *es bleibt gleichwohl sehr fraglich, ob er die Natürlichkeit mehr stört als sein gänzliches Wegfallen die Verständlichkeit schädigt. In gewissen Situationen, deren Erregtheit* [also der *Affekt* von einst!] *dies erklärt, sollten kurze Monologe jedenfalls geduldet werden.*

Hermann Conrad hielt 1895 einen „gemeinverständlichen wissenschaftlichen“ Vortrag über Schillers Realismus, in dem er zunächst die „Modernen“ totschlug und dann dazu überging, Theorien aufzustellen, wie z. B. diese über den Monolog: *Zu einer ausgedehnten, wohl disponierten Rede sollte er niemals anschwellen* (S. 39). Stellt Conrad sich die Entstehung eines Monologs als Drauflosdichten vor? Und „sollten“ die Monologe eines Hamlet, Faust oder Wallenstein lieber nicht gedichtet worden sein? Wer dem Phantasiedrama, dem „höhern“ Drama realistische Regeln vorschreiben will, wird überall an den vorliegenden Mustern anstofsen. Conrad selbst — ihm sind auch Schillers Monologe, deren verhältnismäfsige Seltenheit er anerkennt, zu lang (ebd.) — mufs infolgedessen den Tell streng mafsregeln (S. 40 ff.). Anderseits wird festgestellt, dafs Schiller den epischen Monolog nicht gebraucht — d. h. den zur *Mitteilung von Vorgängen und Verhältnissen* dienenden (S. 39).

Nun weist aber Kohlrausch (Beilage zur allgemeinen Zeitung 1896, Nr. 142) darauf hin, dafs gerade Tell in der hohlen Gasse recht erzählend verfährt. Noch stärker ist das Beispiel der Jungfrau von Orleans, die am Schlusse des Prologs die himmlische Weisung mitteilt.

Aber dieses Aufspüren ungehöriger Monologie führt im Grunde zu garnichts. Es sei denn dazu, dafs man absteht von der Wahrscheinlichkeitsforderung bei einer unwahrscheinlichen Sache. Denn auf eine Wahrscheinlichkeitsfrage läuft das Ganze hinaus. Aber freilich ist es ein Unterschied, ob der Monolog rein episch bleibt, was nur in den Anfängen oder bei Anfängern vorkommt, oder ob dem epischen soviel „lyrisches“, d. h. vor allem soviel Affekt beigemischt ist, dafs die Epik übersehen und gleichsam nur unbewufst von ihr

---

Ein paar Worte, gleichsam unwillkürlich herausgestofsen, was ja auch im Leben förmlich zur Erleichterung oft genug geschieht, können verwickelte Sachlagen mit einem Schlage klarmachen (S. 391). — Entweder entscheide man sich für Monologe — (schon das *kurze* bezeichnet die Empfindlichkeit gegen das Unreale) — dann braucht man nicht den Hinweis auf das *Leben*; oder man beschränkt sich eben auf jene naturalistischen *unwillkürlich herausgestofsenen* Worte, wie Ibsen — dann kann von „Monolog“ keine Rede mehr sein.

Kenntnis genommen wird — (wie das ja selbst im Faust bei Marthens und Valentins Monologen noch geschieht). In diesem Falle darf man aber nicht, wie Kohlrausch, geringe und wohlversteckte „epische" Bestandteile der Monologe herausreifsen und in ihnen Notbehelfe, Zugeständnisse an das Publikum sehen.

In solcher Absicht zitiert nämlich Kohlrausch (S. 5) aus den Monologen der Iphigenie I, 1:

> So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
> In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest —

und IV, 1:

> Jetzt gehn sie, ihren Anschlag auszuführen,
> Der See zu, wo das Schiff mit den Gefährten,
> In einer Bucht versteckt, aufs Zeichen lauert. —

Natürlich fehlt auch nicht der Hinweis auf Faust und Grillparzer, der etwa in der Jüdin von Toledo (IV, Ende) den König sagen läfst:

> Die Zimmer meiner Gattin leer, verlassen.
> Rückkehrend aber, in der Erkerstube,
> Vernahm ich Lärm von Wagen und von Rossen,
> In reifsendem Galopp das Weite suchend.

In allen diesen Fällen ist das dem Zuschauer Mitzuteilende dem Affekt untergeordnet, gewissermafsen accidentiell — folglich künstlerisch.

Wesentlicher ist Kohlrauschs Hinweis auf die Empfindung, die den grofsen Monolog des Faust beherrscht, während in Wallensteins Monologen das Gedankliche überwiegt. Aber soll man denn jeden Vers daraufhin prüfen? Wahrscheinlich würden, bei genauer Prüfung, dreiviertel aller Verse eine Mischung beider Elemente zeigen. Das Überwiegen des Gedanklichen beim Strategen und Politiker — des Empfindsamen beim „Dichterphilosophen" ist selbstverständlich.[1]) Endlich wäre zu berücksichtigen, dafs die gröfsere Breite des Faustmonologs — wiederum bedingt durch die ganz besondere

[1]) Wenn man übrigens den Faust etwa als Arzt ansehen wollte, so würde alsbald die ganze Verkehrtheit dieser Methode einleuchten, die — darauf läuft es immer hinaus — eine idealistische Dichtung mit Wirklichkeitsforderungen behelligt.

Absicht dieser Dichtung — auch eine stärkere Vermischung der gedanklichen mit rein lyrischen Bestandteilen bewirkt.

Es hat seinen guten Grund, dafs weder Shakespeare, noch Goethe, noch Schiller, noch sonst ein Dramatiker einer eingehenden Untersuchung hinsichtlich der Monologtechnik unterzogen worden ist. Wohl aber Lessing. Und dem Vorbilde Düsels sind alsbald mehrere Forscher gefolgt, die den Monolog bei H. v. Kleist untersucht haben.

Bei Lessing lag das Anziehende und Besondere (kurz ausgedrückt) in der realistischen Durchbildung des Monologs. Bei Kleist hat die auffallende Seltenheit der Monologe — die so ganz ohne Prätensionen, ja ohne eigentliche Absicht erscheint — zwei Arbeiten über jenes Thema veranlafst. Die eine von diesen (A. Lignis, Der Monolog bei H. v. Kleist, in den „Dichterstimmen der Gegenwart" 16, Nr. 9) habe ich nicht erlangen können, doch bietet Minde-Pouet in seinem Aufsatz (gleichen Titels, „Beilage zur allgemeinen Zeitung" 1898, Nr. 66) offenbar die möglichen Resultate.

Minde-Pouet schiebt (S. 6) den beschränkten Gebrauch des Monologs auf *Kleists Bestreben, im Drama nur Handlung zu geben. Nur Handlung* ist ein sehr unsicherer Begriff. Im Grunde zeigt doch wohl so ein Stück von Kleist nicht mehr Handlung, als zu einem Drama nötig ist. Und zeigt ein Stück von Shakespeare oder Schiller weniger? Gesprochen aber wird doch gleichermafsen.

Vielmehr tritt der Monolog, nicht nur äufserlich, zurück zugunsten des Dialogs. Bei einer Untersuchung über die Seltenheit des Monologs ist diejenige über den Dialog die Hauptsache. Da genügt nicht das Schlufswort Minde-Pouets von der Hilfe des von Kleist *so meisterhaft gehandhabten Dialogs.* Vielleicht am meisten auf Kleist waren die unten S. 65 angeführten Worte Freytags aus dem Jahre 1863 gemünzt.

Entsprechend dem Fehlen des *psychologisch-raisonnierenden Elementes* (S. 7) beschränken sich auch Kleists Helden *in ihren knappen Monologen auf das Gegenständliche* (ebd.). Sie sprechen nicht eigentlich mit sich selbst. (Es fehlt also das bei Lessing so wesentliche dialogische Element.) Wenn einerseits die Schillersche Identifizierung des Monologisierenden mit dem

Autor fehlt, so zeigt anderseits der epische Monolog (besonders der im Käthchen von Heilbronn IV, 2) eine geradezu Hans Sachsische Technik — wenn man das noch Technik nennen darf. Also ein Gewirr von Vorzügen und Mängeln!

Merkwürdig ist, dafs Minde-Pouet die Scheinmonologe (die jemand hält, damit sie von andern gehört werden) nicht als wirkliche Monologe gelten lassen möchte (S. 7). Aber sie sind ja am schlimmsten! Unwahrer als ein ‚Aparte', indem sie einem die ganze Widersinnigkeit der Monologie geradezu aufdrängen. Beim Aparte denkt jemand laut, in der Absicht und im Glauben, vom Partner nicht gehört zu werden. Beim Scheinmonolog wird laut gedacht, damit der Partner dieses „Fürsichsprechen" höre. Dabei soll er auch noch glauben, es werde wirklich nur laut gedacht, ja — glauben, der Sprecher glaube nicht gehört zu werden.[1])

Das Apostrophische — bei Lessing so wichtig — wird auch bei Kleists Monologen öfter benutzt, doch nicht entfernt so stark, wie etwa im Nathan.

Dem Charakter der Kleistschen „Entschliefsungsmonologe", bei denen nämlich der Entschlufs von vornherein fertig ist, entspricht das nachträgliche „Überlegen", die Betrachtung des Geschehenen, statt der Exponierung des Folgenden, wie sie Richard III., Jago und die Brüder Moor zeigen. *Wir haben gesehen, welche Dinge auf die Helden gewirkt haben; der Monolog bringt nun die Rückwirkung, die Folge, den Entschlufs. Aber wir erfahren nicht die einzelnen Schritte der Überlegung, sondern nur das Resultat derselben* (S. 7).

Wie sehr übrigens diese Besonderheit der Technik der bewufsten Absicht des Dichters entspringt, zeigt jener Aus-

---

[1]) Ganz unerträglich ist dies dort, wo im übrigen der Monolog vermieden wird, wie bei Lessings jungem Gelehrten — vgl. oben S. 33 und 35 — (und zwar vermutlich aus Gründen der Wahrscheinlichkeit, die bei Kleist freilich nicht in Frage kommen). Dagegen darf sich die himmlische Unbekümmertheit des Shakespeareschen Lustspiels sogar dieses leisten:

Malvolio (seeing the letter). What employment have we here?
Fabian. Now is the woodcock near the gin.
Sir Toby Belch. O peace! and the spirit of humours intimate reading aloud to him! (What you will II, 5.)

spruch in der Paradoxe von der Uberlegung, die *ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach als vor der Tat* findet.

Umgekehrt überwog bei Lessing schliefslich der vorbereitende Monolog (in dem der Affekt zurücktritt gegen die Überlegung, das Herz gegen den Kopf), während anfangs der *nachträgliche Reflex- und Reflexionsmonolog* vorherrschte (Düsel S. 75; vgl. oben S. 47).

Wenn Minde-Pouet auf Lessings Monologtechnik exemplifiziert — etwa (S. 8) auf die monologische Eröffnung des Philotas oder der Emilia Galotti hinweist —, so ist das ganz begründet. Man darf aber nicht das Fehlen der monologischen Einführung einer Person feststellen und dann, wie er tut, auf den Goetz deuten, bei dem diese doch wirklich nur Zufall ist, während bei Lessing bestimmte Eigenart und dramaturgisches Zweckbewufstsein vorliegen.

Dagegen wäre die Feststellung angebracht gewesen, dafs Kleist, trotz Einschränkung der Monologie, keines „Vertrauten" bedarf, wie ihn nicht nur der junge Lessing, sondern auch Goethe, eben im Goetz der Adelheid in Gestalt des „Fräuleins", gegeben hat (vgl. Düsel S. 86, Anm. 119).

Spiridion Wukadinowič hat in seinen Kleiststudien (Stuttgart und Berlin 1904) im ersten Aufsatz über und gegen Eugen Wolffs Entdeckung zweier angeblichen Jugendlustspiele Kleists gehandelt. Zur Widerlegung von dessen Autorschaft führt Wukadinowič (S. 12) auch das Resultat der Untersuchung Minde-Pouets an — also die Seltenheit und grofse Kürze der Kleistschen Monologe — und schliefst: *Vergleichen wir damit die Monologe in den beiden Lustspielen.* In den zusammen fünf Akten finden sich zwanzig Monologe. *Auch das Beiseitesprechen, von dem hier in der ausgiebigsten Weise Gebrauch gemacht wird, ist ein Hilfsmittel, dessen sich Kleist mit grofser Sparsamkeit*[1]) *bedient* (S. 13).

Wolff hat nun aber in seiner Erwiderung („Beilage zur allgemeinen Zeitung" 1898, Nr. 152; dort war, in Nr. 145, W.'s

[1]) ?! Der zerbrochene Krug weist gegen anderthalb Dutzend „für sich" und dergl. auf — freilich fehlt einige Male die ausdrückliche Anweisung. Der Intriguant hat, wie auch beim ersten Ibsen noch, ganz besonders dieses Hilfsmittel für sich. Kleist steht mit dem Beiseite als Ersatz für den Monolog etwa da, wo später Dumas fils.

Widerspruch zuerst gedruckt —) selbst schon darauf hingewiesen, wie Lessing — nach Düsels Untersuchung — den Monolog anfangs als „Notbehelf" brauchte. In der Tat darf man der Differenz der Technik nicht zuviel Gewicht beilegen. Bei Ibsen werden wir nachher noch viel erstaunlichere Gegensätze, gerade in dieser Hinsicht, dicht nebeneinander gerückt sehen; doch (z. T.) mit gutem Grunde, dank unserer Kenntnis der Zusammenhänge, die dagegen für Kleist nur sehr gering ist.

Wie einst das Beispiel der Gottschedianer, von Lessing unbeachtet, auch von seinen Jüngern, also allen Dramatikern nach ihm, ignoriert wurde; wie dann Lessings eigenem Realismus gar bald ein Rückschlag folgte — so blieb nun auch Kleists neue Kunst, wie er selbst, ohne Nachfolge.[1]) Die von Lessing erklommene Höhe der Technik wurde vom klassischen Drama nicht erreicht; das nachklassische vollends kümmerte sich garnicht um diese Dinge.

Inzwischen — da die Praxis in der Monologfrage mit dem Wahrscheinlichkeitsideal ganz aufgeräumt hatte — war doch, wie oben gezeigt wurde, in den ernsten Prosastücken dem Phantasiedrama eine Konkurrenz erwachsen, die — ihrem innersten Wesen und Zwecke nach — dieses Wahrscheinlichkeitsideal, wenigstens den sonstigen Bestandteilen des Dramas gegenüber, stets betonte.[2])

5.

Die Entwicklung der Spielanweisungen zur monologersetzenden Pantomime.

Die Sprache jener neuen Gattung des ernsten Dramas ist nicht nur Prosa, sondern möglichst realistische Prosa; der

[1]) Erwähnt sei hier noch (oder schon) Iffland, der in seinen Stücken sehr geringe Monologie zeigt, die gelegentlich sogar durch die (überhaupt zahlreichen) Spielanweisungen (s. u.) ersetzt wird. So im Lustspiel Hausfrieden; II, 4 Ende: *Hainfeld: Hm! (Sie geht einige Schritte, bleibt stehen, legt den Finger an die Stirne, und sinnt nach.) Ach! — (Sie geht rasch an das Klavier und spielt —).* A. W. Ifflands Theatralische Meisterwerke in einer Auswahl, Leipzig 1860, X, 165).

[2]) Vgl. zu diesem 5. Teil, insbesondere zu Schiller, noch das Ende des folgenden Abschnittes.

Gegenstand bald bis zur Plattheit, bald bis zur Verzerrung dem Leben angepafst.

Nun gab es zwar einen „realistischen" Darstellungsstil in der Komödie so gut, wie im Trauerspiel. Aber jener artete ebenso leicht zum Possenstil aus, wie dieser zum Jambenstil, d. h. Alexandrinerstil, sodafs schliefslich doch immer realistische Übertreibungen und Faxen wechselten mit theatralischem Pathos — je nach der Gattung des Dramas. Das ist erstens der natürliche Zustand des Theaters, da die Durchschnittsschauspieler bald diesem, bald jenem Vorbild nacheifern und es natürlich übertrumpfen wollen; aufserdem aber gilt es ganz speziell von den Zuständen gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Für England vergleiche hierfür z. B. den Anfang des 16. Stückes der Dramaturgie (IX, 248) und Cosack (S. 110); für Frankreich das 80. Stück, wo Voltaire zitiert wird (X, 125) über die Monologsucht der französischen Schauspieler,[1]) die z. B. schon den überflüssigen Monolog der Emilie im Anfang von Corneilles Cinna verursachte (Voltaire, Oeuvr. compl. 47, 269). Ferner vor allem Diderots Klagen in seinen Unterhaltungen mit Dorval (Oeuvr. compl. VII, 104f. und S. 123; ferner De la poésie dramatique, ebd. S. 377f.; Résponse à la lettre de Mme Riccoboni[2]) ebd. S. 397 ff.).

Nun erschien eine neue Gattung des Dramas, die keinen der für die bisherigen günstigen Stile und auch keine Mischung aus ihnen nützen konnte. Was mufste den Dramatikern also wichtiger erscheinen als eine genaue Vorschrift, wie ihre

---

[1]) 100 und 200 Jahre später finden sich folgende Gegenstücke zu dieser Art Idealismus: A. W. v. Schlegel versichert, nur Schiller habe seiner Zeit in Versen kommen dürfen. *Von jedem Andern hätten damals die Direktionen versificierte und vollends teilweise in Reimen abgefafste Stücke, als eben deswegen unbrauchbar, zurückgewiesen* (VII, 67). — Gottschall behauptet 1896, in Berlin würde ein Stück mit Monologen überhaupt nicht mehr angenommen! (Deutsche Revue 1896, I, 214.)

[2]) Aus diesem Brief erhellt allein schon Diderots tiefes Verständnis für Drama und Theater. Bemerkungen wie die auf S. 399f. und auf S. 405, zu einer berühmten Schauspielerin geäufsert, beweisen wieder, dafs die Fachleute meist weniger verstehen vom Wesen ihres Fachs, als ein denkender „Laie", der, ohne Vorurteile, die Dinge von allen Seiten betrachtet (vgl. oben S. 25, Anm.).

ernsten Prosastücke zu spielen seien, deren völlige Entstellung sie sonst zu fürchten hatten!

In den theoretischen Schriften zu seinen beiden Hauptstücken (Le fils naturel und Le père de famille) hat Diderot seine Neuerung so überzeugend begründet, daſs die anfängliche Nacheiferung aller Dramatiker ebenso selbstverständlich, wie die spätere Opposition befremdend erscheint.

— *si la pantomime était portée sur la scène à un haut point de perfection, on pourrait souvent se dispenser de l'écrire: et c'est la raison peut-être pour laquelle les Anciens ne l'ont pas fait.*[1]) *Mais, parmi nous, comment le lecteur, je parle même de celui qui a quelque habitude du théâtre, la suppléera-t-il en lisant, puisqu'il ne la voit jamais dans le jeu? Serait-il plus acteur qu'un comédien par état?* (De la poésie dramatique, Oeuvr. compl. VII, 385 f.)

Um das Spiel zu heben, richtiger: um überhaupt erst ein Spiel herbeizuführen, streute also Diderot die Spielanweisungen zwischen seinen Dialog. Hingegen dachte er nicht daran, aus ihnen etwa einen absoluten Ersatz für den Monolog zu schaffen. Immerhin hat er, der ja auch, im allgemeinen, den Affekt zur Vorbedingung des Monologs machte[2]) und ihn, wenigstens im natürlichen Sohn, stets zugrunde legte, auch gelegentlich dem stärksten Affekt die Worte entzogen. In der Version des genannten Stückes en tragédie (S. 141 ff. a. a. O.) geht am Ende Dorval mit Selbstmordplänen um und verstummt allmählich. Er antwortet auf nichts mehr. Nach der 2. Szene des 5. Aktes: *Le reste de l'action de Dorval est muette* (S. 143). So schweigt er denn auch, wenn er allein ist, und sein Selbstmord ist eine stumme Solopantomime (S. 144).

Constance bleibt nach der Entdeckung des Selbstmordes

---

[1]) Daſs jedenfalls der Dramatiker ihr Aufmerksamkeit schenken muſste, beweist Aristoteles (Über die Dichtkunst, deutsch von Moritz Schmidt, Jena 1875, S. 39): *Gleichzeitig vergegenwärtige er sich nach Kräften die Gesticulation. Denn am naturgetreusten ist man unter der Einwirkung des Affekts: im Toben des Tobenden, im Schnauben des Erzürnten ist volle Wahrheit.* Th. Gomperz (Aristoteles' Poetik, Leipzig 1897, S. 37) übersetzt „συναπεργαζόμενον" sogar mit „feststellen" (statt „sich vergegenwärtigen").

[2]) Vgl. VII, 368.

ebenfalls stumm. Und: *Alors ce ne sont plus que des cris, des pleurs, du silence et des cris* (S. 145).

Und die Begründung: — *Dorval ne parle point ... Mais peut-il y avoir de discours qui frappent autant que son action et son silence? ... Qu'on lui fasse dire quelques mots par intervalles, cela se peut; mais il ne faut pas oublier qu'il est rare que celui qui parle beaucoup se tue* (ebd.).[1])

Diderots Anweisungen machen auch sonst [wo sie nicht nur erklärend[2]) wirken] häufig die Worte überflüssig, und das geschieht sogar im Monolog, jedoch nur selten (z. B. Le fils naturel I, 1; Oeuvr. compl. VII, 23).

Merkwürdig ist die Behandlung des Aparte (für dessen Vermeidung die Spielanweisungen ja besonders wertvoll geworden sind) bei Diderot.

Zuerst, im fils naturel, wird es fast völlig vermieden, und z. B. II, 2 (VII, 35) heifst es statt dessen: *A ces mots Rosalie paraît étonnée.* Dieser, aber auch hier nur vereinzelten, Anwendung des Spiels als Ersatz für Worte entspricht die Bemerkung in der 2. Unterhaltung mit Dorval: *Nous ne savons point encore jusqu'où la pantomime peut influer sur la composition d'un ouvrage dramatique, et sur la représentation* (VII, 113 f.). Aber freilich: Les phénomènes de la tragédie ancienne *attendent, pour se montrer, un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours* (S. 116). Denn trotzdem Diderot die neuen Möglichkeiten wohl erkennt: *Vous voyez combien la pantomime et la déclamation changent alternativement de lieu.* [In einer vorher erzählten Handlung.] *Voilà ce qu'il faut substituer à nos ‚apartés'* (S. 117) —: er ist noch nicht der Mann, sie auszubilden.

So findet sich denn auch im 2. und 3. Auftritt des 3. Aufzuges je ein *bas* (VII, 47 und 49), wobei es sich allerdings im zweiten Falle nur um eine unterdrückte Bitterkeit handelt.

Im père de famille aber tritt das Beiseite sehr stark hervor, und, dementsprechend (vgl. unten Dumas und Ibsen), der Monolog sehr zurück. Es gibt da, neben *à part* und

[1]) Vgl. hierzu unten S. 66 f. und den Anfang des 6. Abschnittes.

[2]) — *l'intonation et le geste se déterminent réciproquement* (S. 107). *Mais l'intonation ne peut se noter, et il est facile d'écrire le geste* (S. 108). Vgl. unten S. 62 f.

bas, einige *à lui-même* und *à elle-même* und aufserdem eine Anzahl von Stellen, die — ohne besondere Bezeichnung — doch als Beiseite aufzufassen sind. Im ganzen erscheint dieses Kunstmittel etwa zwanzigmal. In der Hälfte der Fälle handelt es sich um Bemerkungen des intriguanten „Commandeur".

Die erwähnte Seltenheit der Monologe entspringt hier keineswegs einer bestimmten Absicht, sondern ist eine Folge der sehr zahlreichen Dialogszenen, die wiederum aus den beständigen Intriguen sich ergeben; wobei dann eben notwendig das Beiseite aushelfen mufs. So weifs man denn nicht, ob das Beiseite den Monolog erspart, oder ob das lebhafte Intriguenspiel den Monologen zu wenig Raum gönnt und daher zum Beiseite zwingt.

Seine neuen Theorien probiert Diderot auch im père de famille gelegentlich. So heifst es II, 9 — wenn Saint-Albin allein bleibt: *Il marche. Il se plaint. Il se désespère. Il nomme Sophie par intervalles. Ensuite il s'appuie sur le dos d'un fauteuil, les yeux couverts de ses mains* (VII, 237). Hier ist wieder die Vorschrift befolgt: *que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.* Denn: *il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler* (S. 378).

Gegen Diderot trat schon 1757 Palissot auf. Im zweiten seiner Petites lettres sur de grands philosophes fällt er über den fils naturel und insbesondere über die Spielanweisungen her, *ces indications frivoles*[1]) (Oeuvres complètes de M. Palissot, Paris 1809; I, 296).

---

[1]) Als solche könnte man bei Diderot höchstens die folgende bezeichnen, die aber ganz vereinzelt ist: *Charles, qui a envoyé à la poste pour avoir des cheveaux, rentre aussi* (Le fils naturel, I, 3; VII, 26). — Petersen (Schiller und die Bühne) weist auf den „novellistischen Charakter" mancher Bühnenanweisungen in den Jugendstücken Schillers hin (S. 322). — Der Engländer Shaw (vgl. unten den 8. Exk.) geht darin sehr weit: *Au troisième acte de Man and Superman, l'auteur a introduit dans cet espace réservé aux indications scéniques une dissertation sur le paupérisme qui n'a pas le plus lointain rapport avec le sujet de la pièce* — entrüstet sich Diderots Landsmann Augustin Filon in der Revue des deux mondes, 1905, 15. November, S. 417. — An dieser Stelle sei noch auf Ben Jonson

Ich setze gleich einige kennzeichnende Aufserungen aus diesem Pamphlet her, auf die ich mich nachher z. T. noch zu beziehen habe: *Tout comédien, tout lecteur ne se sentirait-il pas ému, sans qu'on l'avertît qu'il doit l'être —?* (S. 296). Dafs man Thee bringt, sei bisher nur in der komischen Oper vorgekommen! (S. 297). *Le vieux Lisimon, Dorval, Constance, Rosalie et jusqu'au valet André, sont tous les plus honnêtes gens du monde* (S. 298). Der einzig berechtigte Vorwurf, in dem Satze: *c'est toujours M. Diderot qui parle* (ebd.) —, trifft auch auf Lessing, geschweige denn Schiller usw. zu — so gut wie schon auf Sophokles gewissermafsen (s. oben S. 27).[1])

Lessing zog für seine Praxis wenig Nutzen aus der von Diderot so eifrig gepflegten neuen Errungenschaft. (Vgl. oben S. 47; was Düsel über seine „mimischen Vorschriften" im Monolog sagt, gilt überhaupt von Lessing.) Damon und der junge Gelehrte entstanden beide schon in Meifsen, auf der Schule. Aber nur vom letztern sagt Lessing in der Vorrede zu der Schrifften drittem und viertem Theil (V, 268), dafs er ihn, als er nach Leipzig kam, *ernstlicher auszuarbeiten* sich die Mühe gab. Unter den *hundert wichtigen Kleinigkeiten,* die er beim Theater der Neuberin lernte, befinden sich auch die Anweisungen, die im Damon so vollständig fehlen, dafs selbst das Abgehen nicht erwähnt wird. Freilich beschränken sie sich auch später auf die nötigen Geberden usw., stehen also schon darum nicht unter dem Einflusse Diderots,

---

hingewiesen, der, 300 Jahre vor Shaw, die Anweisungen erst recht eigentlich in Aufnahme gebracht zu haben scheint. Auch gibt er Personencharakteristiken in Every man out of his humour und The new Inn. In Bartholomew Fair, auch in The silent woman, sind die Anweisungen sehr zahlreich. Im letztern Stück besonders ist ferner die grofse Seltenheit der Monologe auffallend — doch erscheint auch hier dafür das „Aside". Übrigens sind die Anweisungen, obschon gerade in den Monologen häufig, doch nie zu deren Ersatz ausgebildet. Der vielfache Szenenwechsel mag bei Jonson oft die Monologie verhindert haben — doch gerade The silent woman wechselt den Schauplatz sehr wenig.

[1]) In Deutschland ist es wieder A. W. v. Schlegel, der mehr als irgend jemand Anstofs nahm an der Häufung der Bühnenanweisungen und damit ein langes Lamento eröffnete, das, von den meisten Ästhetikern aufgenommen, auch heute noch nicht verstummt ist.

Vgl. zu diesen Fragen im übrigen die Exkurse 7 und 8.

was ja bei den Jugendschriften auch chronologisch ausgeschlossen ist.

Der junge Schiller und seine ganze Zeit übernehmen dagegen eifrigst das neue Mittel, und bei Schiller finden sich nicht selten Anweisungen von grofser Kraft und Anschaulichkeit des Ausdrucks, die auch ohne die Notwendigkeit der Anmerkung ihren Wert behalten (siehe besonders Kabale und Liebe; — vgl. noch den Schlufs dieses Abschnittes).

Dank der Reaktion gegen das Prosadrama, die sich sehr bald und kräftig auch in der Praxis zeigte,[1]) nahmen die Spielanweisungen auch in den Versdramen ab.[2]) Aber immer wieder versuchten engherzige Ästhetiker diese „Neuerung" womöglich noch mehr zurückzudrängen. F. Th. Vischer schreibt im 4. Bande seiner Ästhetik (1857) auf S. 1379: *Die Häufung jener Anmerkungen in der neueren Litteratur beweist mit dem Mistrauen zu unsrer und des Schauspielers Phantasie nur den Unglauben an die eigene.* Dem gegenüber betrachte man die verständnisvollen Darlegungen Otto Ludwigs in seinen Shakespearestudien![3]) —

Eine eingehende Untersuchung über die verschiedene Behandlung der Bühnenanweisungen, wie Julius Petersen sie für Schiller geleistet hat (Schiller u. d. Bühne, Berlin 1904 = Palaestra 32; III, 3), wäre eine sehr nützliche Sache. Ich mufs mich hier mit dem oben Ausgeführten (vgl. auch den 9. Exkurs) begnügen, indem ich auf die zunehmende Benutzung des Pantomimischen als Ersatz für das gesprochene Wort hinziele.[4])

In Gegensatz zu dieser Aufgabe des Ersetzens stellt sich die Anweisung da, wo sie pleonastisch (oder gar tautologisch) zum Worte hinzutritt.[5]) Hierbei mufs freilich immer

[1]) Vgl. A. W. v. Schlegel, S. W. VII, 70 und IX, 180.

[2]) Das zeigen besonders die Fassungen des Don Carlos von 1787 und 1801, wo die sehr zahlreichen Anweisungen des Thaliadruckes fast völlig getilgt sind (vgl. den Schlufs des 5. Abschnittes).

[3]) Siehe unten den 9. Exkurs.

[4]) Die psychologisch wichtige Scheidung der Anweisungen in „symptomatische" (für den Schauspieler bestimmte) und „allgemeine" (den Affekt selbst bezeichnende), die Petersen (S. 321) vornimmt, ist hierfür unwesentlich.

[5]) Eine besondere Art von Tautologie (Pleonasmus?!) zeigt Petersen für den Carlos auf (a. a. O. S. 322).

die Möglichkeit berücksichtigt werden, dafs der Autor — im Hinblick auf die Darstellung — allen Mifsverständnissen vorbeugen will und deshalb das, was in den gesprochenen Worten als beabsichtigt oder geschehen, als Zukünftiges oder Vergangenes erwähnt wird, in Handlung, in Gegenwart um- und danebensetzt.[1]) Der primitivste und überflüssigste Pleonasmus liegt in dem früher so üblichen *er tut es* (z. B. auch bei Kleist, Familie Schroffenstein V).[2])

Oft ist aber die Tautologie nur scheinbar: es handelt sich nur um eine erklärende Anmerkung (vgl. oben S. 59, Anm. 2). Das ist zumal bei kurzen, adverbialen Zusätzen meist der Fall. Und diese sind oft nötig genug, wenn es sich z. B. um einen Ausruf handelt, für dessen Betonung die ganze Skala vom „rasend" bis zum „ironisch" denkbar wäre. Derartige, für die Wiedergabe des Textes besonders wichtige Erläuterungen sind für die Zukunft vielleicht einer verbesserten Schrift- und Drucktechnik vorbehalten (vgl. unten den 8. Exkurs).

Die monologfreien Gottschedianer hatten keine Nachfolge gefunden: die Technik war noch nicht reif genug, um ohne den Monolog die Aufgaben des Dramas ganz erfüllen zu können. Mittlerweile bereitet sich aber in der diskreteren Charakterzeichnung (s. Kleist!) und in den monologersetzenden Spielanweisungen die neue Technik vor. Auch bei dieser geht die Entwicklung vom eigentlich handelnden und epischen Charakter zum lyrischen, wie es bei Chor und Monolog gleichfalls geschehen war.

Das Extrem ist hier die uralte Pantomime — in der das Geschehen, die Handlung zunächst ganz frei ist von Reflexions- und Stimmungsbeimischungen. Die unten (im 7. Exkurs) angeführte Szene aus dem Titus Andronicus der englischen Schauspieler, die noch zahllose Seitenstücke besitzt, zeigt die Pantomime als selbständigen Teil des gesprochenen Schauspiels, wobei das Wort, solange der betreffende Vorgang währt,

---

[1]) *Goethe hat es gerade in seinen späteren Werken manchmal für notwendig gehalten, auf die latenten Vorschriften direkt mit dem Finger zu zeigen*; Petersen a. a. O. S. 344.

[2]) Bretzner, in seinem Räuschgen (Leipzig 1786), fügt häufig, besonders II, 3, sogar Bemerkungen hinzu wie: *Dies begleitet der Schauspieler mit passender Aktion*!

offenbar ausgeschaltet ist.[1]) (Entsprechend etwa der Praxis im heutigen Zirkus, wo bei einer besonders kühnen und aufregenden Leistung die Musik abbricht, sodafs auf dem Höhepunkt der Vorführung absolutes Stillschweigen herrscht.)

Auch das oben (S. 26, Anm. 1) zitierte Vorhaben Bürgers wird noch wesentlich auf die Pantomime als reine Handlung gerichtet gewesen sein. Doch sicherlich ahnte dieser Dichter auch die tiefe lyrische Ausdruckskraft des stummen Spiels. In der Dramatik wurde praktisch erst lange nach Bürger die stumme Szene ausgebildet, zumal die stumme Soloszene.[2]) Vor und neben ihr findet sich allenfalls noch jener Pleonasmus, der durch die ausführlichen Anweisungen den gesprochenen Text überflüssig macht.

Umgekehrt macht zwar der betreffende Text auch die Anweisungen überflüssig; aber diese müssen — einerlei, ob vorgeschrieben oder nicht — meist sowieso ausgeführt werden: der Text kann in diesen Fällen fortfallen, da ja jeder sieht, was vor sich geht.

So gibt die auf Pantomimisches gerichtete, so heftig befehdete Bühnenanweisung dem Element des Dramas, das so oft als das wesentliche betont worden war: dem Geschehen, der Handlung ein neues Recht. Die transitorische Malerei — vom Schauspieler stets, aber erst nachträglich ausgeübt — wird den bewufsten Aufgaben des Dichters zugesellt, der nun auch sie berücksichtigen mufs und so eine geschlossenere Darstellung seines Werkes erleichtern kann.

Dafs der Monolog, im letzten Grunde, so wenig durch diese stummen Soloszenen wie etwa der Wahrscheinlichkeit zuliebe endlich beseitigt worden ist, wird unten bei Ibsen gezeigt; aber nachträglich wird beides, die Pantomime wie die Wahrscheinlichkeitsforderung, mit allem Recht an das Drama herangebracht. Und wie sehr — eben unter Verachtung aller Wahrscheinlichkeitsgründe — dennoch alles zum Vermeiden des Monologs (und auch zur Einführung der Pantomime) drängte, das zeigen starke Ansätze bei Wagner, der (für die

---

[1]) Denn dem Delinquenten wird sogar *das Maul zugehalten.*

[2]) Von den vereinzelten Ansätzen, etwa in Gottscheds Schule und bei Schiller, abgesehen; s. unten den Schlufs des 5. Abschnittes.

Oper!) natürlich am wenigsten Ursache hatte zu jenen Bedenken, die einst im 17. und 18. Jahrhundert einigen Theoretikern soviel Mühe gemacht hatten.

Der Monolog ist verboten, weil er nicht natürlich ist — diese nachträglich erhobene Forderung mehrerer harmlosen Naturalisten hat alle Welt in Harnisch gebracht, und niemand hat sich noch recht klar gemacht, dafs gerade Ibsen, der, auf seine Art, ebenso weit entfernt ist vom Naturalismus wie Shakespeare, als erster und lange als einziger mit einer neuen, monologlosen Technik arbeitete.

Freytag erkannte die neue Zeit, als er schrieb (in der Technik des Dramas): *So sehr ist der Kampf und die Einwirkung des einen Menschen auf den andern Zweck des Dramas, dafs jede Isolirung des Einzelnen einer gewissen Entschuldigung bedarf* (3. Aufl. 1876, S. 189 f.). — *Wo kunstvolles Intriguenspiel den Hörer zum Vertrauten machen will, liegt diesem wenig an dem stillen Aussprechen eines Einzelnen, er holt sich lieber selbst den Zusammenhang und die Contraste der Charaktere aus einem Dialog heraus. Die Monologe haben Ähnlichkeit mit den antiken Pathosszenen, sind aber bei den zahlreichen Gelegenheiten, welche unsere Bühne den Charakteren darbietet ihr Inneres darzulegen, und bei der veränderten Ausgabe dramatischer Wirkungen durch die Schauspielkunst keine notwendige Zugabe moderner Dramen* (ebd. S. 190).[1])

Der wortlose Schmerz, die zurückgedrängte Bewegung, die unterdrückte Verzweiflung oder Wut machen uns im Leben meist einen tiefern Eindruck, als das Ausbrechen der Leidenschaft in Worte.

Die altbekannte Tatsache, dafs der höchste Schmerz (wie die höchste Freude) stumm bleibt, ist ja leicht physiologisch zu erklären. Dunlop, oder vielmehr sein Übersetzer (Geschichte der Prosadichtungen — —, deutsch von Liebrecht, Berlin 1851, S. 522) gibt hierzu einige Zitate, von denen das aus Macbeth (*Akt IV gegen Ende: ‚Der stumme Gram verräth Ein schwer belastet, brechend Herz‘*) und das aus

[1]) In der ersten Auflage (1863) schliefst der Satz (S. 187): — — *bei der veränderten Auffassung dramatischer Wirkung keine notwendige Zugabe moderner Dramen.*

der Antigone (*V. 1251 ed. Tauchn.*) am bekanntesten sind. Von der praktischen Anwendung dieser Erkenntnis, zumal im Monolog, waren jene Dramatiker natürlich weit entfernt. Doch zeigt sich schon bei einem jüngern Zeitgenossen Shakespeares, bei John Ford, eine merkwürdige Eigenart. *Ford ist tief verschwiegen; Annabella, Calantha, Bianca, Penthea deklamieren nicht; und in den tragischsten und verzweifeltsten Momenten sagen sie nur zwei oder drei ganz schlichte Worte.* So äufsert sich Maeterlinck, der des Engländers Drama 't is a pity she is a whore, als Annabella bearbeitet, 1894 herausgab (s. „Magazin für Litteratur" 1894, Sp. 1550).[1])

Natürlich ist im Leben das Verhalten der einzelnen Temperamente auch dem Schmerz gegenüber sehr verschieden, sodafs z. B. jemand, allein, seinem Schmerz — gegen seine sonstige Gewohnheit — sogar in kurzen Ausrufen Luft machen würde, der in Gegenwart anderer vielleicht alles aufbietet, ihn zu unterdrücken; ein anderer hingegen würde, gerade umgekehrt, in der Einsamkeit stumm bleiben, während ihn die Anwesenheit von Hörern zum Sprechen bringt. Der gröfste Schmerz, der immer stumm ist, kann nur bei einem Wesen stattfinden, das ebenso empfindlich wie zurückhaltend, ebenso stolz wie mitleidig ist. Ein solcher Mensch wird, in Gesellschaft, bei allem Schmerz, der ihm die Kehle zuschnürt, auch seine Haltung zu beherrschen suchen — vielleicht sogar die Verstellung soweit treiben, dafs er von gleichgültigen Dingen spricht; er wird, wenn allein gelassen, sich eher seinem Schmerze hingeben, ohne indes mehr als einen Aufschrei, ein Aufschluchzen vernehmen zu lassen. Aber der Schmerz, der sich gleichwohl Luft machen will, sucht den einzigen Weg, der aufser Worten und Tränen bleibt: Bewegungen. Ungewollte, mechanische, halb unbewufste Geberden sind das Resultat der den Körper zu ablenkender Tätigkeit zwingenden Seelenzuckungen.

Entsprechende Wirkungen haben alle starken Leidenschaften — deren jede sich ähnlich und doch verschieden äufsert.

---

[1]) Bei Hebbel und Grillparzer werden wir (unten S. 88 f.) eine ähnliche Erscheinung finden. Vgl. auch oben S. 58 f. Diderot.

Auch die Frage des Volkscharakters kommt hier in Betracht. Giovanni Verga, der 1885 in seiner Cavalleria rusticana schon ohne Monolog und Beiseite, dafür mit genauen Anweisungen und Personencharakteristiken arbeitet, bemerkt zu seinem Stück: *Der Verfasser bittet die Herren Darsteller, jede Übertreibung, jedweden tragischen Anstrich zu vermeiden. Der Sicilianer bewahrt stets, selbst in den Ausbrüchen der Leidenschaft, seine äufserliche Ruhe* (vgl. „Magaz. f. Litt." 1891, Nr. 23).

Von jeher hat die „Pantomime", als selbständige Gattung des Dramas, der begleitenden Musik nicht entbehrt. Die oben geschilderte Pantomime nun, als Ausdruck einfacher, aber starker Gemütsbewegungen dem wirklichen Leben eigentümlich, ist wieder zuerst von der Musik, von der Oper als dramatischer Bestandteil, als wesentliches Ausdrucksmittel neben dem Wort eingeführt worden.

Die folgenden Darlegungen über Tristan und Isolde und Die Meistersinger von Nürnberg werden von selbst die Ausführlichkeit begründen, mit der diese „Opern" inmitten der Betrachtungen über das Wirklichkeitsdrama behandelt werden.

Was brauchte Wagner — im Musikdrama — sich um Wahrscheinlichkeitsgründe zu kümmern! Warum sollte er auf die Soloarien verzichten, die von jeher die Hauptbestandteile der Oper waren! Und dennoch hat er — auf der Höhe seiner Fähigkeiten, in seinen innerlichsten Schöpfungen — das alte Mittel unterdrückt und da, wo es so natürlich und notwendig schien, statt seiner das neue, die Pantomime eingeführt.

Im Tristan vor allem finden sich so gut wie keine Monologe; und, wie dort, so ist auch in den Meistersingern mehrfach statt ihrer die Pantomime zur Interpretation der Seelenvorgänge benutzt.

Wagner begnügt sich nicht etwa damit, seine Personen schweigen und das Orchester die Stürme ihres Innern malen zu lassen — er gibt vielmehr peinlich genaue Vorschriften für ihre Mienen, Gesten, Stellungen. Und diese Vorschriften finden sich — gerade beim Tristan — auch im Dialog, sodafs zeitweise fast nichts geäufsert wird, ohne dafs, von der

musikalischen Vortragsbezeichnung ganz abgesehen, eine Anweisung vorausginge. So heifst es in der grofsen Szene des zweiten Aufzugs S. 56f. des Textbuchs:[1]) *Isolde (leise) ... Tristan (ebenso) ... Isolde (allmählich sich ein wenig erhebend) ... Tristan (zurückgelehnt bleibend) ... Isolde ... Tristan (ein wenig das Haupt erhebend) ... Isolde ... Tristan (sich mehr aufrichtend ...*

Im Jahre 1850 wurde der Text zu Tristan und Isolde entworfen. Neben den Meistersingern (entworfen 1845) ist dies das einzige Drama Wagners — vom konventionellen Rienzi abgesehen —, dessen Handlung sich rein unter Menschen, in Menschen abspielt; ohne Einwirkung überirdischer Mächte, ohne Mythen und rein menschlich auch in den Symbolen.[2])

Wenn im Ring die Handlung allmählich aus der nur übersinnlichen Welt des Rheingolds herab- oder hinaufsteigt bis zur Götterdämmerung, die sich fast nur unter Menschen abspielt;[3]) wenn Brünnhilde, *Walküre gewesen* endlich nur noch ist, *was so sie noch ist* — dann wächst entsprechend unsere Teilnahme, wie sie einst wuchs, als statt der Helden und Könige auch des bürgerlichen Menschen Tragik erwiesen ward, von Lessing freudig begrüfst.

Und ebenso fassen uns die beiden rein menschlichen Dramen Wagners, die uns längst als seine innerlichsten und geschlossensten gelten, weitaus am tiefsten; das eine als Triumph der schmerzlichsten Liebe, das andere als hohes Lied der freudigsten Kunst. (Und beide doch mit feinsten und stärksten Fäden aneinander gebunden —: *von Tristan und Isolde* kennt Sachs ein traurig Stück.)

Beim Tristan finden wir — wie später bei Ibsen — jene innerlichste Verknüpfung aller Personen untereinander — jene Fülle der Beziehungen, die in der Wildente das

---

[1]) Vgl. oben S. 45, Anm. 1.

[2]) Der aus dem Jahre 1848 stammende Entwurf zum Jesus von Nazareth (s. unten S. 78f.) beweist ebenfalls, dafs in diesem Jahrfünft (1845—1850) der Rationalismus solcher Art im Schaffen Wagners überwog.

[3]) Selbst Alberich erscheint seinem Sohne nur als Traumgestalt. Und nur Siegfried verkehrt mit den Rheintöchtern — vom allegorischen Schlufs abgesehen. Also auch in diesem Sinne eine „Götter-Dämmerung"!

höchste Maſs erreicht hat: Tristan, der die Geliebte findet, verliert und wieder findet, um sie für immer zu verlieren (zu finden?); der seinen Herrn und Freund verrät und doch nicht verrät — als *treulos treu'ster Freund.* Isolde, die den Geliebten erobert, verliert und im Tode erst wiederfindet. Der Gatte, der sich vom treuesten Freund und dem herrlichsten Weib betrogen sieht und sich dennoch schlieſslich vor diesen beiden und ihrem Schicksal beugt. Kurwenal, seinem Herrn getreu bis zum Verrat am König, erst Frau Isolden feind, aber dann auch ihr ergeben als der Herrin seines Herrn. Die Dienerin und Freundin, treu bis zum Verbrechen, verschuldend *thör'ger Treue trugvolles Werk.* Und endlich der Nebenbuhler, noch erschütternd in wenigen Strichen gezeichnet — dem Freund, dem König, der ihm Verlorenen ergeben, aber Verräter an allen dreien und Urheber so vieler Not. —

Eine solche *Einwirkung des einen Menschen auf den andern* macht nicht so sehr, wie Freytag sagte (s. oben S. 65), eine gewisse Entschuldigung bei etwaiger *Isolirung des Einzelnen* nötig — vielmehr läſst sie es zu einer solchen Isolierung fast garnicht kommen. Das ist, wie nachher auch bei Ibsen gezeigt werden wird, der tiefste Grund zur Beseitigung des Monologs: die veränderte Absicht und Wirkung des Dramas beruht mehr und mehr in dem Aufzeigen der psychologischen Wechselwirkung.

Ich komme zu den Einzelheiten. In der zweiten Szene, nachdem Brangäne die Vorhänge auseinandergezogen, heiſst es: *Isolde (deren Blick sogleich Tristan fand, und starr auf ihn geheftet blieb, dumpf für sich). ‚Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig! Tod geweihtes Haupt! Tod geweihtes Herz!'* (S. 7). Tristan (gleich seinen Leuten) befindet sich am *Steuerbord,* womit hier das Heck gemeint ist, während Isoldens *Gemach* auf dem Vorderdeck aufgeschlagen ist. Man würde also — wenn es nötig wäre — jene Gründe zur Entschluldigung des „Beiseite" anführen können, mit denen Lessing den Plautus in Schutz nahm (s. oben S. 37 f.). Umsomehr, als unsere Opernbühnen in ihrer Ausdehnung, besonders in der Tiefe, die der alten Römer und Griechen noch übertreffen. Aber überdies ist Brangäne die vertraute Freundin ihrer Herrin, die ihretwegen kein Blatt vor den Mund nimmt,

wie denn auch vorher (S. 4 f.) Isolde zwar *wild vor sich hin* spricht, aber doch Brangänen hörbar, wie deren Schreck und Antwort zeigen.

Wenn (S. 12) *alle Männer* in das Spottlied Kurwenals einstimmen, so ist hier der „Chor" ebenso naturalistisch angewandt, wie beim Gesang des Schiffsvolks, mit dem dieses nachher (S. 20 und 30 f.) seine Arbeit begleitet, oder bei den *Heil*-Rufen, mit denen die Landenden den König begrüfsen (S. 33 ff.). Entsprechend gehalten ist auch am Beginn das Lied des *jungen Seemanns* auf dem Ausguck, das anfangs (S. 3) sogar a capella gesungen wird.

Die grofse Wendung am Ende des ersten Aufzugs (S. 32 f.) bringt die mimischen Anweisungen das erste Mal zu gröfster Bedeutung: *Beide, von Schauer erfasst, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann suchen sie sich wieder mit dem Blick, senken ihn verwirrt, und heften ihn wieder mit steigender Sehnsucht auf einander* (S. 32). Diesen Geberden entsprechen genau die Figuren der Musik — wie schon der Druck anzeigt (vgl. z. B. Klavierauszug — Kleinmichel — Leipzig o. J., S. 79). — Erst nun — wenn das Herz übervoll ist — brechen beide in Worte aus (wie es im dritten Aufzug, mit entsprechender Steigerung, von Tristan ähnlich geschieht — s. unten S. 73 f.). Aber es sind fast nur die Namen, die sie zunächst hervorbringen: *Isolde (mit bebender Stimme). ‚Tristan!' Tristan (überströmend). ‚Isolde!'* usw. (S. 33). Erst wenn ihnen die Besinnung zurückkehrt, finden sie auch weitere Worte.

Aber während ihrer stummen Umarmung stürzt Brangäne *händeringend voll Verzweiflung in den Vordergrund: ‚Wehe! Weh'! Unabwendbar ew'ge Noth für kurzen Tod! Thör'ger Treue trugvolles Werk blüht nun jammernd empor!'* (ebd.). Erst jetzt wird es auch dem Leser recht klar, dafs sie die Fläschchen vertauscht hat. Auch in den Anweisungen steht vorher nur: *Brangäne läfst sich zur Bereitung des Trankes an* (S. 29). Also braucht die Vertauschung vom Zuschauer garnicht bemerkt zu werden, geschweige denn, dafs Brangäne

etwa, für sich sprechend, ihr Tun andeutet. Die Belanglosigkeit des Trankes für die Entwicklung der Dinge in diesem Wirklichkeitsdrama, denen er mehr als Symbol dient, wird in dieser nebensächlichen Behandlung des Tausches erwiesen. Wichtig ist nur, dafs es nicht der Todestrank war, den die sich längst Liebenden tranken — sonst wären sie dem Treubruch durch den Tod entgangen. Aber nun glaubt Isolde, dafs sie sterben mufs, und auch Tristan verkennt des *Vergessen's güt'gen Trank* — bis Brangäne sie durch die Enthüllung (S. 36) zu furchtbarem Erwachen bringt.

Im zweiten Aufzug — nach der exponierenden Szene zwischen Brangäne und Isolde — bleibt diese allein. Ihre Erwartung, ihre jubelnde Sehnsucht hat sie schon vorher ungescheut der treuen Dienerin verraten. Nun wissen wir, dafs Tristan bald kommen mufs: sie hat die Fackel gelöscht und ihm damit das Zeichen gegeben. Aber jetzt folgt nicht als Steigerungsglied eine Arie — etwa wie einst im Tannhäuser, zu Beginn des zweiten Aktes — sondern Wagner benutzt, wie im ersten Aufzug, aber auch gegen diesen gesteigert, als Steigerung die Pantomime, die erst beim Erscheinen Tristans wieder in Worte übergeht: *Isolde lauscht und späht, zunächst schüchtern, in einen Baumgang. Von wachsendem Verlangen bewegt schreitet sie dem Baumgang näher und späht zuversichtlicher. Sie winkt mit einem Tuche, erst seltener, dann häufiger, und endlich, in leidenschaftlicher Ungeduld, immer schneller. Eine Gebärde des plötzlichen Entzückens sagt, dass sie den Freund in der Ferne gewahr geworden. Sie streckt sich höher und höher, und, um besser den Raum zu übersehen, eilt sie zur Treppe zurück, von deren oberster Stufe aus sie dem Herannahenden zuwinkt* (S. 44).

Und dann wieder zunächst nur die Namen: *Tristan (stürzt herein). ‚Isolde! Geliebte!' Isolde (ihm entgegenspringend). ‚Tristan! Geliebter!' (Stürmische Umarmungen Beider, unter denen sie in den Vordergrund gelangen* (ebd.).

Man kennt den hinreifsenden Eindruck jener etwa 60 Takte währenden Pantomime, und man kann sich vorstellen, was der Opernschlendrian aus dem allen gemacht hätte, wenn eine solche genaue Anweisung gefehlt hätte, die überdies schon für sich ein kleines Gedicht ist. So wird dem altersschwach

gewordenen Theater, wie einst von Diderot, genau nach 100 Jahren (1757 erschien le fils naturel, 1857 der Tristantext), von Wagner zum zweiten Male mit den Anweisungen neues Leben zugeführt.[1]) —

Es folgt — im zweiten Aufzug — das lange Zwiegespräch, aus dem all jene Ästhetiker nichts gelernt haben, die so sehr auf „Handlung" versessen sind, obwohl schon vor 150 Jahren ein Mann schrieb, *daſs auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung* ist (Lessing VII, 435).

Unterbrochen wird der Liebesdialog durch Brangänes „tagweis" (S. 56) — allgemein gehalten, wie jene Lieder, die der Wächter singt, um sich die Zeit zu vertreiben oder um den nahenden Tag zu verkünden; und doch ein Lied voll Beziehung, mit dem die Schlimmes ahnende Freundin immer noch rechtzeitig zu warnen hofft. Also auch hier handelt es sich — wie oben bei den „Chören" und dem Lied des jungen Seemanns — um Wirklichkeitsgesang, der mit aufserordentlicher Virtuosität dramatisch verwendet wird.[2])

An dieser Stelle ist hinzuweisen auf das Fehlen der Ensemblesätze in diesem Wirklichkeitsdrama. Dafs der „Chor" keiner ist, habe ich oben gezeigt (S. 70). Was zum Schlufs des zweiten und dritten Aufzugs von Komparserie auf die Bühne kommt, bleibt überhaupt stumm.

Aber auch aufserdem werden mehr als zwei Stimmen nie vereinigt. Im „Dialog" ist naturalistisch — und naturalistischer, als bisher noch beim eigentlichen Wirklichkeitsdrama — die Art, wie einer den andern nicht ganz ausreden läfst, sondern schon in seine letzten Worte hineinspricht, was natürlich besonders an leidenschaftlichen Stellen geschieht. Und dieses Ineinandergreifen der Reden bringt auch eigentlich die „Duette" hervor, wenn von solchen hier die Rede sein kann. Nach anfänglicher Wechselrede — ähnlich der alten Stichomythie (jedoch konvergent, statt divergent) — fliefsen die beiden Stimmen immer mehr ineinander, sodafs zeitweise (im Duett

[1]) Schillers zeitweilige Praxis (s. oben S. 62) ist, wie seine naturalistische Periode überhaupt, ein Ausläufer der Diderotschen Bestrebungen.

[2]) Vgl. dazu unten S. 76f. das Nachtwächterlied in den Meistersingern.

des ersten Aufzugs) sogar ein unisono herauskommt, bis zuletzt (wie auch im grofsen Duett gegen Ende des zweiten Aufzugs) die gesteigerte Leidenschaftlichkeit zu einem Durch- und Ineinander führt, wobei die Synkopen so charakteristische Verwendung finden.

Wie beim Beginn des ersten Aufzugs das Orchester schweigt, während der junge Seemann, unsichtbar, sein Lied singt, so ertönt im Anfang des dritten nur die Schalmei des ebenfalls unsichtbaren Hirten: es handelt sich beide Male um eine stimmungschaffende Pause, die dem szenischen Bilde Zeit läfst zu wirken, und bei der alle Nebenpersonen aufserhalb bleiben. Im ersten Aufzug mufs der Text des Liedes den Sinn der Situation erklären helfen — hier im dritten weifs der Zuschauer schon, woran er ist: das englische Horn genügt. Aber beide Male handelt es sich um Szenen, die ohne weiteres — gleich jenen „Chören" — in ein Wirklichkeitsdrama zu übertragen wären.

Es folgt nun im dritten Aufzug nicht etwa ein exponierender Monolog des Kurwenal, sondern es wird lieber der neugierige Hirt eingeführt, sodafs in Frag' und Antwort die Situation genauer gezeichnet wird.

Entsprechend sind die Phantasien des „genesenden" Tristan immer in lebendiger Beziehung zu den Worten Kurwenals gehalten, indem sie dennoch diesen selbst ganz vergessen. Die Ausbrüche Tristans steigern sich mit dem Nahen der Geliebten. Die Worte des entsetzten Kurwenal beim Ohnmachtsanfall seines Herrn (S. 82 f.) wechseln zwischen Anrede und dritter Person, indem sie zugleich das Wiederzusichkommen Tristans verfolgen.

Indem nun schliefslich Kurwenal ihn verläfst, wird mit dem Alleinsein Tristans, der jetzt sich ganz seiner wütenden Sehnsucht überläfst, die höchste Steigerung erzielt. Ein paar Takte hindurch müht er sich *in höchster Aufregung auf dem Lager* — er darf nicht herunter, kann auch noch nicht: das übervolle Herz mufs seinem Jubel in Worten Luft machen (vgl. oben S. 44 f. und 66); wie Wagner in seinem ebenfalls aus dem Jahre 1846 (vgl. oben S. 68, Anm. 2) stammenden Programm zur 9. Sinfonie vom letzten Satze sagt: Es *tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren*

Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen (Ges. Schr. u. D. II, 61). Nun beachte man wohl, dafs es sich freilich nicht um einen klaren Ausdruck, sondern nur um Worte handelt, deren Sinn erst allmählich (wenn Tristan sich den Verband seiner Wunde aufreifst) bestimmter wird (Textbuch S. 87 f.). An sich geben die beredten Gesten der Isolde im zweiten Aufzug, die zugleich, wie die Worte Tristans, rein physiologisch die notwendige Äufserung der überschwänglichen Leidenschaft bilden, viel mehr Gedankliches (entsprechend der Anweisung, s. oben S. 71), als hier die Worte: diese bedeuten nur das Stammeln der höchsten Ekstase, die schliefslich wieder wortlos wird in dem Augenblick, wo Isolde hereineilt. Gleichzeitig hat sich Tristan durch seine eigenen Worte zu der Fähigkeit gesteigert, sein Lager zu verlassen und der Geliebten schwankend entgegen zu stürzen. So lösen sprachliche und mimische Äufserung des Affekts einander ab, da die Natur immer nur einer von beiden bedarf (s. oben S. 66).

Leidenschaftlich gesteigert bleibt nun auch der Rest der Handlung. Jeder spricht eigentlich für sich (aber freilich nicht „für sich") — niemand hört den andern. Isolde spricht zu dem toten Tristan. Kurwenal achtet weder der Brangäne noch des Königs. Brangäne spricht zu der bewufstlosen Isolde, Kurwenal zum toten Tristan — Marke zu allen dreien, die regungslos vor ihm liegen; und endlich folgt die wieder erwachte Isolde, *die nichts um sie her vernommen* (S. 95) — die Umstehenden apostrophierend und doch nicht zu ihnen sprechend — mit verzücktem Stammeln dem Geliebten in den Tod. —

Hier ist stärkster psycho-physiologischer Realismus.

Im „Magazin für Litteratur", Jahrgang 1894, Sp. 1652 ff., steht ein Aufsatz von E. O. Nodnagel: Das naturalistische Melodrama. Hier wird darauf hingewiesen, dafs es dem Schöpfer der Meistersinger *sein Leitmotivapparat, sowie die Ausdrucksfähigkeit und der Nuancenreichtum seines Orchesters* ermöglichen, im dritten Aufzug *den ganzen Vorstellungskomplex, der sich in dem Hirn des geprügelten Stadtschreibers drängt, bis ins Detail zu verfolgen und dem Hörer zu suggerieren, diesen also in der Seele Beckmessers lesen zu lassen* (Sp. 1656).

Nodnagel legt somit den Nachdruck auf die musikalische Illustration der Seelenvorgänge. Aber die mimische ist doch mindestens ebenso wichtig — es handelt sich ja um ein „Gesamtkunstwerk". (Die stumme Szene ohne Musik ist natürlich etwas abermals Neues, das in entsprechender Bedeutsamkeit erst später erscheint.)

Die folgende Äufserung Nodnagels ist sehr charakteristisch für den Anfang der neunziger Jahre, da man noch nicht recht an die Monologlosigkeit gewöhnt war: *Hinsichtlich des „geschwiegenen Monologs", der einzigen Art, deren ein naturalistisches Drama sich normaliter bedienen darf, kann ich übrigens — möglich, dafs das subjektiv ist — selten eine unangenehme, störende Nebenempfindung unterdrücken: die lautlose Stille auf der Bühne stört mich, berührt mich peinlich, reizt mich zum Husten. Dabei irritiert mich eine naheliegende Reflexion: „Um Gotteswillen, doch nicht etwa ein Monolog?! Aber wer wird denn auftreten? Denn einer allein kann doch unmöglich weiter spielen!" Tritt zu dem stummen Spiel das Orchester, dann bleibt die Aufmerksamkeit konzentriert, und jener genufsstörende, illusionsraubende Nebengedanke findet nicht Zeit, unsere Bewufstseinsschwelle zu überschreiten* (a. a. O.).

Mittlerweile hat man sich wohl überall an das monologlose Drama soweit gewöhnt, dafs derartige Bedenken bei den (übrigens, im Vergleich mit den frühern Monologen, recht seltenen) stummen Szenen kaum noch aufkommen werden. Aus demselben Mangel an Gewohnheit mufste man in der Oper ja auch eine Arie erwarten, wenn eine Person allein bleibt; Tristan, die Meistersinger usw. haben aber heute das Publikum unvermerkt so erzogen, dafs es sich nicht mehr bequem zurechtsetzt, um gemütlich eine Arie anzuhören, sondern sich vorreckt in angestrengter Spannung, um nichts zu verlieren von dem, was vorgeht. —

Ich gebe noch eine Übersicht über die Behandlung von Monologie und Pantomime in den Meistersingern von Nürnberg.

Die erste Szene der ganzen Oper ist eine Pantomime, wie der Dichter selbst sagt: *Während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene.*

In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther v. Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwiedert seine bald dringend, bald zärtlich durch Gebärden sich ausdrückenden Bitten und Betheuerungen schüchtern und verschämt, doch seelenvoll und ermuthigend. Magdalene unterbricht sich öfter im Gesang, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen (Ges. Schr. u. D. VII, 151).

Bei der Aufführung wird diese Pantomime auch heute noch meist so ungeschickt wiedergegeben — unter vielen Darstellern des Stolzing sah ich nur einen, der nicht zum Hampelmann wurde —, dafs jemand, der den Sinn nicht vorher kennt, kaum aus den Geberden klug wird, zumal die Eva, in den Kulissen, einem grofsen Teile des Publikums unsichtbar bleibt. Erst im folgenden Dialog erfährt man, was ehemals, für Dichter, Darsteller und Publikum bequemer, den Inhalt einer Anfangsarie gebildet hätte: dafs Walther am Tage vorher angekommen ist usw.

Im Verlauf der ganzen Oper wird, entsprechend dem Charakter als Intriguenspiel, stark mit Beiseitebemerkungen gewirtschaftet; besonders Beckmesser, als alleinstehender Intrigant, ist auf diese angewiesen.

Am Ende des ersten Aufzugs findet sich, unter dem allgemeinen Tumult der abgehenden Meister und der aufräumenden Lehrbuben, wieder eine kleine Pantomime, die von tieferer symbolischer Bedeutung ist: *Sachs, der allein im Vordergrunde verblieben, blickt noch gedankenvoll nach dem leeren Singstuhl; als die Lehrbuben auch diesen erfassen, und Sachs darob mit humoristisch unmuthiger Gebärde sich abwendet, fällt der Vorhang* (a. a. O. S. 190).

Der zweite Aufzug schliefst (S. 229) mit dem Erscheinen des Nachtwächters, der sein Erstaunen über die plötzliche Ruhe nicht etwa in Worten (d. h. monologisch) äufsert; sondern: er *reibt sich die Augen, sieht sich verwundert um, schüttelt den Kopf, und stimmt, mit etwas bebender Stimme, seinen Ruf an.* Bewundernswert ist in eben diesem Ruf die Variante gegen S. 208, wo es hiefs: — — *bewahrt das Feuer und auch das Licht, damit Niemand kein Schad' geschicht!* — —

Jetzt heifst es: — — *Bewahrt euch vor Gespenster und Spuk, dafs kein böser Geist eu'r Seel' beruck'!* — — So wird durch eine konventionelle Wendung an entsprechender Stelle das besondere Empfinden eines einzelnen ausgedrückt. Man sage nie wieder, dem grofsen Publikum dürfe man nur grob kommen und nie indirekt: hier hat es noch immer verstanden und überdies seine herzliche Freude gehabt am eigenen Scharfsinn.

Im dritten Aufzuge findet sich (S. 242) die erwähnte Szene des Stadtschreibers: *Beckmesser (lugt zum Laden herein; da er die Werkstatt leer findet, tritt er näher. Er ist reich aufgeputzt, aber in sehr leidendem Zustande. Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen; er sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf, und streicht sich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber: macht Gebärden der Wuth; schlägt sich wieder vor den Kopf. — Endlich fällt sein Blick auf das von Sachs zuvor beschriebene Papier auf dem Werktische: er nimmt es neugierig auf, überfliegt es mit immer gröfserer Aufregung, und bricht endlich wüthend aus): ‚Ein Werbelied! Von Sachs? — Ist's wahr? Ah! — Nun wird mir alles klar!' (Da er die Kammerthüre gehen hört, fährt er zusammen, und versteckt das Blatt eilig in seiner Tasche.)*

Er sagt also nicht etwa „man kommt" oder dergl. Immerhin sind die beiden Zeilen, die er äufsert, für uns zum Verständnis nicht unbedingt nötig. Sie stehen auch nicht nur deshalb da, sondern zugleich als charakteristischer Ausbruch der Wut.

Im übrigen enthalten nun freilich die Monologe der Meistersinger — ganz wie die Beiseitebemerkungen Beckmessers — zum Verständnis der Handlung sehr wesentliche Bestandteile. Das ist auch der Fall, wo es sich um die scheinbar rein lyrischen Monologe des Hans Sachs handelt: sie charakterisieren seine jeweilige Stellung zur vergangenen und zukünftigen Handlung. [Akt II (S. 197 f.): *Wie duftet doch der Flieder so mild* — — und Akt III (S. 233 f.): *Wahn, Wahn! Überall Wahn!* — —] Beidemale holt Sachs weit aus; wie in seinem Geiste ein Weg führt von dem Erlebten zur allgemeinen Betrachtung, so setzen die ausgesprochenen

Gedanken umgekehrt bei der allgemeinen Betrachtung ein und führen zum besondern Fall zurück. —

Noch sei auf einiges hierher gehörende in andern Opern Wagners kurz hingewiesen. Das Mimische spielt im Ring des Nibelungen überall eine grofse Rolle. Als Beispiel nenne ich besonders die stumme Szene im ersten Akt der Walküre — ehe Siegmund allein bleibt[1]) (Ges. Schr. u. D. VI, 11). Es überwiegen freilich die „dramatischen" Szenen, wie am Schlufs der Götterdämmerung. — Interessant ist die Art, wie Sieglinde erst zu Ende des zweiten Aktes der Walküre in ihrer Traumerzählung die Exposition ergänzt, die Siegmunds und ihre eigene Erzählung im ersten Akt nur zum Teil gegeben hatten. Auch diese Technik der allmählichen Enthüllung deutet auf Ibsen vor.[2])

Der Entwurf zum Jesus von Nazareth[3]) (Nachgelassene Schr. u. D., S. 45—110) zeigt ebenfalls eine bei diesem Stoff zuerst auffallende Vermeidung der Monologie. Für Jesus selbst ist überhaupt kein Monolog vorgesehen. Der Lehrer und Prediger mochte ihn freilich von jeher entbehren können. Aber der einsame Kämpfer? Das ist neue Technik.

Besonders die Szene im Garten Gethsemane ist bezeichnend: *Er geht langsam über den Steg und verschwindet nach der hinten aufsteigenden Höhe zu. Die Jünger lagern sich: wehmütige Stimmung, Sorge um ihren Meister, — den sie (wie sie nun wohl begriffen haben), verlieren müssen. Tiefe Abgespanntheit Aller: Allmäliges Entschlummern. — Jesus kommt langsam aus dem Hintergrunde wieder zurück: er be-*

[1]) Vgl. auch schon im Tannhäuser Elisabeths Pantomime zu Wolfram (III, 1, Schlufs = II, 32). — Überaus grotesk erscheint aber der Versuch von Moritz Wirth, in der Götterdämmerung zwei Orchestersätze als pantomimische Szenen nachzuweisen, *in denen Brünnhilde darzustellen habe, dafs sie sich Mutter fühle.* Der Wagnerphilologe schwingt sich *bis zur Formulierung einer schluchzenden Milchdrüsentriole* auf!! (Vgl. die Besprechung dieser kürzlich erschienenen Mutter Brünnhilde in der „Deutschen Bühnen-Genossenschaft" 1906, Nr. 46, S. 404f.)

[2]) Sie ist natürlich dem analytischen Drama eigen und vereinzelt schon früh vorhanden: König Oedipus, Iphigenie (Goethe), Braut von Messina etc.; vgl. unten Ibsen, besonders Rosmersholm.

[3]) Vgl. oben S. 68, Anm. 2.

obachtet die Schlafenden; innig gerührt verzeiht er ihre Schwachheit, denn er hofft, er weifs — bald werde ihnen Stärke und Muth kommen (a. a. O. S. 56).

Die Jünger erwachen erst beim Erscheinen der Kriegsknechte. — Also der einsame Seelenkampf Jesu wird nicht vorgeführt, sondern spiegelt sich nur wieder. Die Worte zu den Schlafenden sollten offenbar apostrophisch sein, also möglichst realistisch.

Im übrigen wird Jesus immer nur im Gespräch gezeigt — mit den Jüngern, mit seiner Mutter, mit Maria Magdalene usw. Die letztere sollte, im vierten Akt, nach dem Abendmahl, folgendes monologisch offenbaren: Sie tritt *zu einer Seitenthür herein: sie bricht in lauten Jammer aus: doch hat sie Jesus und seine erhabene Absicht verstanden: sie preist sich selig, ihm gedient zu haben* (S. 55 f.).

Sonst findet sich — bei genauer Skizzierung der Szenenfolge — nichts Monologartiges. Im Gegenteil: Im fünften Akt, wenn Jesus zum Richtplatz abgeführt wird, bleibt Petrus allein: Er *verhüllt sein Gesicht und sinkt an der Treppe schmerzlich zusammen* (S. 60). So wie es in der Bibel, nach der Verleugnung, nur heifst: Und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich.

In den Meistersingern — als einem Intrigenlustspiel — sind die einzelnen Personen mehr auf sich selbst gestellt: es bleibt eine gewisse Monologie bestehen — nur gelegentlich durch die Pantomime ersetzt.

Im Jesus von Nazareth scheint die Fülle der Geschehnisse, mit den in zahlreichen Dialogen aufzuzeigenden Erfahrungen Jesu, das Alleinsein auf die drei angeführten Fälle zu beschränken, die, je einmal, Jesus selbst, Petrus und Maria Magdalene allein zeigen — doch nur die letztere in reinem Monolog.

Im Tristan waltet die innigste Beziehung zwischen wenigen Menschen vor: in der Mitte steht das liebende Paar; jedem von ihnen ist ein treuer Begleiter gegeben; und ihr — ein Gatte (der keiner ist); ihm — ein Freund (der auch keiner ist). Bei dieser Beschränkung der Personenzahl und bei innerster Verknüpfung aller Beteiligten untereinander zeigt Wagner lange vor Ibsen, wie das Seelische ohne Monolog

zum Ausdruck gebracht wird. Ich meine damit nicht die Stellen, an denen statt eines Monologs die stumme Szene eintritt, wie in den oben gezeigten Fällen — sondern das geringe Bedürfnis der Soloszenen überhaupt.

Wo Wagner, ein halbes Menschenalter vor Ibsen geboren, schon früh, in seinen besten Jahren war — dahin gelangte Ibsen erst als alter Mann, freilich auch in seinen besten Jahren.

Auch vor Wagner war eine kleine Pantomime, als Ersatz für den Monolog, schon versucht worden;[1]) wenn auch freilich nie so bewufst, in solchem Umfang und so meisterhaft, wie von Wagner. Zugleich findet allmählich ein immer geringeres Bedürfnis der Monologie statt[2]) — dank der neuen, tiefern Dialogkunst. Man erkennt aber vor allem die Wirkung der stummen Szene, die Wirkung des Schweigens — sogar des untätigen Schweigens, das dann schon nicht mehr Pantomime ist. Man zieht es in gewissen Fällen vor, eine alleinbleibende Person durch ihr Schweigen sprechen zu lassen.

Das Theater Shakespeares war ein Theater der Deklamation mehr als des Spiels gewesen. Die ganze Bühneneinrichtung wies darauf hin. R. Fischer berichtet im 115. Bande von ‚Herrigs Archiv' (1905) — Zur letzten Londoner Theaterseason — u. a. über eine dortige Aufführung von Romeo und Julia *auf der alten Bühne und in der alten Weise* (S. 337): *Im ganzen erwies das Experiment, dafs die alte Bühne vollauf nur als Deklamationsbühne funktioniert, dafs sie als Aktionsbühne mit konventionellen Notbehelfen wirtschaftet, die auf uns keine Wirkung ausüben können* (S. 339). Bei Shakespeare bleibt niemand allein, der nicht spricht.

---

[1]) Natürlich auch bei jenen Gottschedianern (s. oben S. 32f.), wie z. B. im Nachspiel Die Austern („Deutsche Schaubühne", 4. Teil, 1743, S. 459ff.), wo es im 4. Auftritt heifst: *Liebegern geht in der Stube bey einem Glase Wein auf und nieder spazieren, und singet ein Liedchen* — oder im 15. Auftritt: *Liebegern geht vor den Spiegel, zieht sich die Perücke zurecht; putzet sich mit seinem seidenen Schnupftuche die Schuhe u. d. gl.* (S. 480). — Siehe auch Piron, im 4. Exkurs oben S. 40ff.; ebenda ist zu sehen, dafs Piron die Spielanweisung auch, notgedrungen, als „Dialogersatz" anwenden mufste.

[2]) Vgl. Kleist und (oben S. 65) Freytags Worte.

Schon Schiller dagegen schreibt mehrfach — statt eines Monologs — charakteristische Bewegungen und spezielle Geberden vor.

Wenn Max die Thekla verlassen hat (Piccolomini III, 6; Goedeke, 12. Th. S. 147), so folgt sie *ihm anfangs mit den Augen, geht unruhig durch das Zimmer und bleibt dann in Gedanken versenkt stehen. Eine Guittarre liegt auf dem Tische, sie ergreift sie, und nachdem sie eine Weile schwermütig praeludiert hat, fällt sie in den Gesang.*

In Wallensteins Tod V, 5 heifst es (a. a. O. S. 385) nach Wallensteins letzten Worten: *Er geht ab. Kammerdiener leuchtet. Seni folgt. Gordon bleibt in der Dunkelheit stehen, dem Herzog mit den Augen folgend, bis er in dem äufsersten Gang verschwunden ist, dann drückt er durch Gebärden seinen Schmerz aus, und lehnt sich gramvoll an eine Säule.*

Im letztern Falle ist vor allem die Ökonomie des Stückes maſsgebend: eine Nebenperson wie Gordon darf nicht im entscheidenden Moment einen lyrischen Monolog halten. Doch ist auch die Wirkung der Stille von Wichtigkeit.[1]) Dient hier die Pantomime geradezu als lyrisches Ausdrucksmittel, so ist sie im ersteren Falle nur Übergang vom Dialog zur reinsten, von der Handlung völlig losgelösten Lyrik — zum Liede Theklas.[2])

Statt des leidenschaftlichen Worteschwalls oder der stummen Geberden bleibt noch ein dritter, ein Mittelweg, der just von dem stärksten Dramatiker der Folgezeit, von Hebbel gelegentlich eingeschlagen wird, um starke Erschütterungen zu offenbaren.

---

[1]) Etwas Verwandtes bietet der Schluſs des Wallenstein: *Gordon. ..... ‚Dem Fürsten Piccolomini.‘ (Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel.)*

[2]) Hierher gehört auch die erste Szene des Don Carlos in der Thalia, von der Jul. Petersen mit Recht sagt, daſs sie *nicht ohne weiteres als vorbehaltene Lücke für einen künftigen Monolog gelten soll* (S. 324f.). Diese später, gleich den meisten Anweisungen, gestrichene Pantomime vgl. im Abdruck Schillers Don Carlos nach dessen ursprünglichem Entwurfe —, Hannover 1842, S. 9.

7. Exkurs.

Mifsbrauch der Spielanweisungen (zu S. 61).

Wenn anfangs die so bald allgemein nachgeahmten Anweisungen nur hier und da, und an Stellen, wo sie besonders bedeutsam waren, den Dialog unterbrachen, so häuften sie sich doch später immer mehr, ohne dafs der ursprüngliche Zweck im Auge behalten worden wäre.

Teils waren sie hingeworfen im Taumel der ersten Niederschrift, wo der Autor die Mühe des Dialogformens scheute; teils sollten sie so recht leidenschaftlich die Handlung illustrieren und schon den Leser möglichst fortreifsen. Diese Gewohnheit übertrug sich rasch auch auf die Verfasser von Vers-, von Phantasiedramen.[1]) Dazu kam, dafs die realistische Ausstattung der Stücke, eine neue Errungenschaft,[2]) allerlei Angaben wünschenswert machte und damit natürlich zu Übertreibungen verlockte.

Der Mifsbrauch, der mit den Anweisungen getrieben wurde, bestand meist darin, dafs entweder Dinge, die sich im Dialog geben liefsen, mit epischer Bequemlichkeit dem stummen Spiel zugeteilt wurden, oder — noch schlimmer —, dafs man überflüssiger Weise Dinge in den Anweisungen zum Ausdruck brachte, die mit Sicherheit schon aus dem Gesprochenen hervorgehen mufsten.

Bei jener epischen Unart passierte es natürlich oft genug, dafs ganz Unmögliches von der Darstellung verlangt wurde. Aber es ist leicht zu zeigen, wie sehr hier die Kritik vom

---

[1]) Doch gerade bei diesen setzte die Reaktion zuerst ein, und Schiller hat besonders in der spätern Fassung des Carlos die Bühnenanweisungen sehr reduziert. Vgl. Petersen, Sch. u. d. Bühne, S. 324ff. (s. oben S. 62, Anm. 2 und S. 81, Anm. 2).

[2]) Nach Eduard Devrient (Geschichte der deutschen Schauspielkunst II (1848), S. 296f.) datiert von 1773, von der *ersten Aufführung des Götz die Einführung der charakteristischen Costüme und Dekorationen.* — Freilich hat das historisch getreue Kostüm fast ein Jahrhundert lang kämpfen müssen, bis es sich die Bühnen völlig eroberte; vgl. darüber Ludw. Weber, Die Ausstattung von Bühnenwerken im Stil ihrer Zeit („Dramaturgische Beilage zur ‚Deutschen Bühnengenossenschaft'", 1906, Nr. 23). — S. auch Diderot, VII, 398ff. (Réponse à la lettre de Mme. Riccoboni), ferner (ebd.) S. 114 u. 373ff. (De la décoration).

Zeitgeschmack abhängig war. Lessing z. B. bemerkt im 9. Stück der Dramaturgie (es ist von Heufelds Julie die Rede): *Herr Heufeld verlangt, daſs, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb seyn, daſs dieses unterlassen worden. Die Pantomime*[1]) *muſs nie bis zu dem Eckelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muſs es nicht wirklich sehen* (IX, 220).

Nun, so empfindlich sind wir heute auch in Deutschland nicht mehr — von andern Nationen ganz abgesehen[2]) —, und wenn wir auch etwa für den Titus Andronicus jener englischen Schauspieler vor 300 Jahren danken würden,[3]) so sind wir doch daran gewöhnt, bei Verwundungen auf der Bühne — wie etwa, in Monna Vanna II, der des Prinzivalli — Blut zu sehen, wobei uns freilich ein wenig Altrot, statt des Ochsenbluts bei den Japanern, genügt.

Doch machte Lessing im angeführten Falle dem Autor keinen Vorwurf aus seiner Anweisung. Er scheidet diese, wo es nötig ist, streng von ihrer Ausführung auf der Bühne. Was dem Auge des Zuschauers nicht darf zugemutet werden, das kann doch der Phantasie des Lesers überlassen bleiben. Ähnlich ist es ja mit der Anweisung des „Errötens“ oder „Erbleichens“, die in der Regel nicht befolgt werden kann. (Es würde freilich von fast so tiefer Wirkung sein, wie das Weinen der Duse.)

---

[1]) „Pantomime“, wie im Französischen, für Spiel überhaupt.

[2]) Das blutige Harakiri der Japaner ist in Deutschland oft gezeigt worden; und in Frankreich ist es z. B. *Mounet-Sully, der sich als Ödipus beide Augen ausbohrt, im französischen Staatstheater, mit Blutbefleckungen, mit roten Löchern* — (Kerr, Schauspielkunst, S. 82).

[3]) Vgl. bei Devrient (a. a. O. I, 164) die Anweisung für die Hinrichtung der argen Söhne der Kaiserin: *Der elteste Bruder wird erstlich herüber* [über ein Gefäſs] *gehalten, er wil reden aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm die Gurgel halb abe. Das Blut rennet in das Gefäſs, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden* usw. Ferner S. 169: *Er fellt in Verzweiflung, laufft mit dem Kopf an die Wand, daſs das Blut unter den Hut herfür dringet, welches mit einer Blase wohl gemacht werden kann.* Und schon 100 Jahre früher wird der Vorstellung eines Mysteriums nachgerühmt: *la teste saulte trois saulx, et â chacun coule une fontaine de sang* (ebd. S. 53).

8. Exkurs.

Nutzen der Spielanweisungen (zu S. 61).

Während jener von Lessing erhobene Einwand (s. den 7. Exkurs, oben S. 83) sich aus der Zeit heraus begreifen läfst, müfste man schon etwa die mangelnde Maske der Schauspieler als Ursache betrachten für Schlegels Verständnislosigkeit gegenüber folgender Anweisung: *Er blitzt ihn mit den Augen an und geht ab.* Über dieses Verlangen (Zschokkes) in *einem deutschen Drama*[1]) kann Schlegel sich garnicht beruhigen; zu drei verschiedenen Malen zitiert er die Stelle als Musterbeispiel für den groben Unfug der Anweisungen (S. W. VI, 145; VII, 48; X, 231).

Die Anweisung selbst ist leicht zu verteidigen. *Dans le monde, tout s'aperçoit. Au travers d'une conversation tumultueuse, un mot équivoque, un geste, un coup d'œil devient souvent une indiscrétion. Est-on moins clairvoyant, moins attentif au théâtre? Si cela est, tant pis; c'est à un grand poète à corriger le peuple de ce défaut* (Diderot VII, 399). — Siehe Ibsen! —

Aber die Stelle lautet, wenigstens in der mir vorliegenden 2. Ausgabe des Zschokkeschen Stückes (Zürich 1798), garnicht so, wie Schlegel sie anführt, sondern: *Herzog (ihn mit den Augen anblitzend). ‚Vergessen Sie nicht, Praesident, vor wem Sie stehen'* (S. 79). Es findet also nicht etwa ein stummer Abgang statt. S. 71 und 153 wird noch einmal ein *scharfer Blick* vorgeschrieben — aber ebenfalls neben Worten, was den Vorgängen alle Undeutlichkeit benimmt. (Wahrscheinlich hat Zschokke für diese 2. Ausgabe den Verweis Schlegels, der (VII, 48) in der Abhandlung Über den dramatischen Dialog zuerst vorkommt, beherzigt. Denn diese Abhandlung erschien 1796, wie die 1. Ausgabe des Dramas.)

Am eifrigsten wendet sich Schlegel übrigens VI, 145 gegen diese Anweisung, folglich ohne von der Bekehrung des Sünders Notiz zu nehmen. Es heifst in den Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur:[2]) *Auch durch die von*

[1]) Julius von Sassen, ein Trauerspiel vom Verfasser des Abällino. Zürich 1796.

[2]) 1809—1811.

ihm aufgebrachte Sitte, das Geberdenspiel weitläuftig vorzuschreiben, hat Diderot der dramatischen Beredsamkeit grofsen Abbruch getan. Der Dichter stellt damit gleichsam eine Anweisung auf den Schauspieler aus, statt aus seiner eignen Tasche zu zahlen. (In einer Anmerkung folgt dann die zitierte „Anmerkung".)

Ebenda heifst es weiter: *Alle guten Dramatiker haben sich gewifs immer das Geberdenspiel hinzugedacht; allein wenn der Schauspieler des Unterrichts darüber bedarf, so wird er schwerlich das Talent besitzen, ihn geschickt zu befolgen.* Und: *Die Reden sollen billig so eingerichtet sein, dafs ein einsichtsvoller Schauspieler das rechte Spiel gar nicht verfehlen kann.*

Aber welche Hilfe sind gerade die Anweisungen selbst für den Regisseur! So viele Worte und Sätze lassen mehrere Arten der Auffassung zu, von denen die richtige anzudeuten der heutigen Schriftsprache (aufser durch die Interpunktion) nur selten, durch gesperrten oder fetten Druck, möglich ist.[1]) (Von der *Einsicht* der Schauspieler ganz zu schweigen!)

Lessing bedarf eines scharfsinnigen Beweises, um darzutun — was eine kleine Spielanweisung des Terenz vermocht hätte —, dafs der Charakter des Demea in den Brüdern konsequent durchgeführt ist. *Nur ist öfters,* heifst es im 71. Stück der Dramaturgie (X, 87), *um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe sehr nöthig, sich das Spiel des Acteurs dabey zu denken; denn dieses schrieben die alten Dichter nicht bey. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem Uebrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre Stücke überhaupt nicht eher bekannt werden liefsen, als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte: so konnten sie es umsomehr überhoben seyn, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen, in*

---

[1]) Der vor einigen Jahren von Frankreich aus empfohlene „Ironiepunkt" — ich glaube, in Gestalt eines umgekehrten Semikolons — wäre ein weiterer Ansatz gewesen, hat aber offenbar kein Glück gemacht.

welchen sich der beschreibende Dichter gewissermafsen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheint.[1])

Bei der Erstaufführung war also der Verfasser meist anwesend, und nachher blieb die Tradition mafsgebend. Wie wäre das heute denkbar, wo nicht mit einer, sondern mit hunderten von Bühnen gerechnet werden mufs — vom Ausland ganz zu schweigen. Und da uns die Tradition der Alten verloren gegangen ist — wenn sie nicht, beim Verfall des Theaters, ein Donatus, wie für den Terenz, festgehalten hat (vgl. Lessing a. a. O. S. 91) —, während die Fremdheit des Milieus das Erraten der richtigen Aktion noch erschwert: so sorgen wir lieber vor, damit nicht eine späte Nachwelt nötig habe, durch zahllose einander widerstreitende Kommentare ihre Kraft zu vergeuden.[2])

9. Exkurs.

Shakespeare und die Spielanweisungen (zu S. 62).

Otto Ludwig behandelt in den Shakespearestudien seinen Gegenstand so ziemlich von allen Seiten und äufsert

[1]) Vgl. Diderot (und Aristoteles) oben S. 58 — und VII, 380, wo er zufällig (? wahrscheinlich als Lessings Vorbild) auch bei den Brüdern, doch für eine andere Stelle, das Fehlen der Spielanweisung als Grund zu Mifsverständnissen nachweist: *Un mot de pantomime aurait éclairci cet endroit.* Ebenda wird auch auf Plautus und Aristophanes hingewiesen. Dagegen: *Molière n'a pas dédaigné de l'écrire, c'est tout dire* (vgl. auch ebd. S. 379). — Molières Spielanweisungen sind freilich noch nicht sehr zahlreich, aber gerade darum oft prägnant und vielsagend. Dem entspricht das starke Zurücktreten der Monologie bei Molière. (Das freilich nie zur Vermeidung führt; im Misanthrope z. B. sind IV, 3 Alcestes Worte von *Ciel! rien de plus cruel* bis *dont il est trop épris?* als verlängertes Beiseite aufzufassen, das, im Prinzip, dem Monolog gleicht.) Denn Molières Fähigkeit, dem Dialog besondere Tiefen zu geben, wobei die Anweisungen notwendige Erläuterungen bilden, macht ihm den Monolog entbehrlich. Er versteht bereits die Kunst, hinter den Worten und in der Art ihres Vortrags den innersten Menschen aufzuzeigen. — Vielleicht liegt hier die Verwandtschaft mit Kleist (s. oben S. 33 Anm.), die merkwürdiger Weise zu einer Verbindung dieser beiden Dialog-Meister gerade in dem recht monologreichen Amphitryon geführt hat.

[2]) Vgl. Bernard Shaw, der eine seiner „Vorreden" begründet mit dem Hinweis auf Shakespeare, dem wir für eine Vorrede gewifs sechs Stücke zurückgeben würden („Bühne und Welt", VIII, 444). Die ausgedehnten Bühnenanweisungen in Shaws Dramen sind bekannt; s. oben S. 60 Anm.

sich auch eingehend über jenen Charakter der Shakespeareschen Diktion, der es uns heute erklärlich macht, dafs Shakespeare der Spielanweisungen so völlig entraten konnte. Ludwig zitiert hierbei die Worte des Laërtes (Hamlet, IV, Ende):

> Zuviel des Wassers hast Du, arme Schwester!
> Drum halt ich meine Thränen auf. Und doch
> Ists unsre Art; Natur hält ihre Sitte,
> Was Scham auch sagen mag: sind die erst fort,
> So ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
> Ich habe Flammenworte, welche gern
> Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
> Sie nicht ertränkte —

und bemerkt dazu:

Das ist Beschreibung. Neuere würden da als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Thränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht). Lebt wohl, mein Fürst etc. (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen). Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Gebärde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, dafs die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen. Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, blofse Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tells nach seinem psychologischen Gesetze haben aussprechen lassen, aber so, dafs diese Aussprache psychologisch-pathologische Gebärde hätte und zugleich den Sinnen und der Phantasie darstellte, was die Reflexion aussprach („Ges. Schr." V, 136 f.).

Also Shakespeare legte die Anweisungen gewissermafsen in die gesprochenen Worte: er war Schauspieler. Dadurch wird bei ihm verhindert, was bei Schiller so leicht geschieht: das aktionslose Deklamieren der Darsteller. (Gleichwohl, ja: eben deshalb war die Shakespearesche Bühne keine Aktionsbühne; vgl. oben S. 80.)

Zu diesen Ausführungen Ludwigs vergleiche Diderot: *Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours; qu'elle*

lie le dialogue; qu'elle caractérise; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes.

Elle est tellement essentiel, que de deux pièces composées, l'une, eu égard à la pantomime, et l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime;[1]) *et que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer.*[2]) *On ne l'ôtera point dans la représentation au poëme qui l'aura,*[1]) *et on ne la donnera point au poëme qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame* (VII, 379 f.).

In seiner eigenen Praxis ist Ludwig weit entfernt, etwa Shakespeares Vorbild in der Behandlung der Rede zu folgen. Natürlich nähert er sich Schillers Rhetorik noch weniger, steht vielmehr zwischen beiden, als einer jener *Neueren*, von denen er selbst spricht.

Vom Erbförster mit seinen zahlreichen mimischen Anweisungen ganz zu schweigen: auch in den Makkabäern finden sich zu der Sprache der Verse noch häufige Anweisungen. Z. B. in der Verwandlung des vierten Akts, bei Judahs Auftreten heifst es (III, 401): *Judah (ist aufgeregt und bezwingt gewaltsam seine Rührung). ‚Ihr hungert, Kinder?'* usw.

Hebbel ist mit den Anweisungen sehr viel sparsamer; doch werden sie z. B. in Maria Magdalene ziemlich häufig da gesetzt, wo es gilt, den Ausdruck des Gemütszustandes zu verstärken.

6.

Vorläufer der monologlosen Technik (Dumas fils).

Gerade an den Höhepunkten staut sich bisweilen die mächtig flutende Handlung an einem Lakonismus,[3]) *wo wir*

[1]) Shakespeare! Zwar nicht in D.'s wörtlichem Sinne. (Vgl. überdies den Widerspruch oben S. 87 und 80.)

[2]) Schiller! Denn sicher ist bei ihm die Aktionsmöglichkeit sehr beschränkt.

[3]) Vgl. Scherer (Gesch. d. d. Litt., 8. Aufl., 1899) S. 696 über Grillparzer: *Die tiefste Empfindung ist bei ihm wortlos oder lakonisch.*

einen Ausbruch kochender Leidenschaft erwarten, sagt H. Krumm im einem Aufsatz über Hebbel als Tragiker (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum ... XVII, 4, S. 306).

Es wird wohl kaum stimmen, dafs *wir* heute — nach einem halben Jahrhundert — noch unbedingt einen solchen Ausbruch erwarten. Dieser Irrtum kennzeichnet die Art der verspäteten und dafür überschwänglichen Schätzung Hebbels, die auch Krumm betreibt —, als ob mit ihr die Sünden unserer Grofsväter wieder gut gemacht werden könnten! Aber da Hebbel nun durchaus als Erfüllung (wovon?) gelten soll, beileibe nicht als Übergang — so werden auch seine vordeutenden Eigenschaften als Höhepunkt, nicht als Einleitung angesehen. —

Doch ist auch Hebbel im übrigen ganz ein Mann der alten Technik,[1]) so gut wie Ludwig und die schwachen, aber erfolgreicheren Zeitgenossen Freytag, Laube, Gutzkow. Diese drei waren mehr oder weniger Theaterkenner — im Gegensatz zu Hebbel und Ludwig. Aber sie zeigen gleich diesen und den übrigen Dramatikern Deutschlands in der Technik einen Stillstand, der vielfach zum Rückschritt wird. Der Monolog ist oft erzählend, berichtend. Auf der anderen Seite, wenn er lyrisch oder reflektierend ist, wird er unangenehm „geistreich" und gesucht. Das bleibt bei Hebbels Schreinerfamilie immer noch genial und sogar wahr; aber bei Gutzkow wird selbst Wolfgang Goethe eine verlogene Figur.

Es zeigt sich also weder ein Fortschritt zur Einschränkung der Monologie (etwa im Anschlufs an Kleist), noch das Bestreben und die Fähigkeit, sich auf der von Lessing erreichten Höhe zu halten. (Darüber gar hinauszukommen war natürlich erst recht weder möglich noch beabsichtigt.) Kurz: in allem, was die Technik betrifft, hatte sich das deutsche Drama in jene Sackgasse verrannt, aus der es dann erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts herausgeführt werden konnte — durch Ibsen. Dieser aber knüpfte, wenigstens mittelbar, an die Franzosen an, deren Dramatik er in seiner Theaterzeit

[1]) Ich führe nur eine jener Härten an, die uns heute auch im Phantasiedrama peinlich berühren: Herodes u. Mariamne II, 2 heifst es: *Mariamne (allein) ... Das nicht! Sprich, wie Du denkst, Der Pharisäer lauscht nicht vor der Thür!* (S. W. II, 243).

(also in den 1850er Jahren und Anfang der 1860er) kennen gelernt hatte. Scribes Intrigenkunst pflegte er anfangs eifrig. Später zeigte sich, wie wenig diese Taschenspielerkunststückchen der Absicht seiner Dramen entsprachen.

Mittlerweile offenbarte sich dem Norweger vielleicht schon in den Werken eines anderen Franzosen, denen des jüngeren Dumas, der ihm an Alter vier Jahre voraus war, die Möglichkeit einer neuen Technik. Es läfst sich heute noch nicht klar feststellen, ob, wann und wo Ibsen etwa Stücke dieses Franzosen im Original, norwegisch oder deutsch gelesen oder gesehen habe; darüber wird vielleicht die umfassendere Veröffentlichung des Briefwechsels Aufschlufs geben. Jedenfalls deutet die einzigartige Erscheinung jenes jüngeren Dumas sehr stark auf eine (vielleicht kaum bewufste oder nur indirekte) Einwirkung. Von diesem bemerkenswertesten Vorläufer der monologlosen Technik gebe ich zunächst Rechenschaft.

In den 50er Jahren vollzieht sich in seinem Verfahren ein eigentümlicher Umschwung, dem jedoch fast jede Weiterentwicklung fehlt, sodafs er in den 80er Jahren wesentlich noch ebenda steht, wohin er ein Menschenalter vorher gelangt war.

Die Kameliendame (1852) und Demi-Monde (1855) sind noch ganz in alter Technik gehalten. Besonders in jener finden sich ausgedehnte Monologe — z. T. seitenlang, dann jedoch hin und wieder unterbrochen durch eine sogleich wieder verschwindende Person. Das Beiseite ist verhältnismäfsig bescheiden angewandt. So stellt sich die Zahl der Monologe und Beiseite in der Kameliendame auf 11 und 6; in Demi-Monde auf 8 und 6 — (hier sind die Monologe auch durchschnittlich kürzer). Die Ungeschicklichkeit der Briefe, die im ersten Stück (in grofser Zahl) jedesmal vom Adressaten dem Publikum laut vorgelesen werden, erscheint in Demi-Monde gemildert; auch ihre Zahl ist hier gering. Kurz: die Technik des Dumas macht in den drei Jahren von 1852—55 einen langsamen, aber sicheren Fortschritt.

Rapid tritt dieser dann abermals drei Jahre später hervor im natürlichen Sohn (1858), wo die Zahl der Monologe plötzlich auf drei gesunken ist, die überdies garnicht den Namen verdienen, sondern etwa „alleingesprochene Aparte“

vorstellen. Sie finden sich im 9. Auftritt des „Vorspiels“ und I, 9. Es handelt sich jedesmal nur um einen, höchstens zwei kurze Sätze: *Ich verliere den Verstand!* (S. 20[1]) — *Auf Wiedersehen? Ob ich ihn je wiedersehen werde?* (ebd.) — *Der arme Bursche thut mir leid* (S. 40). Für einen Dumas ist die Schlichtheit und Wahrscheinlichkeit dieser Ausrufe sehr bedeutend. Um so bemerkenswerter bleibt das gleichzeitige Hervortreten des Beiseitesprechens. Als solches werden offenbar auch die angeführten Monologe „nur“ aufgefafst. Aber tatsächlich sind diese ja immer noch viel annehmbarer als selbst das kürzeste dieser ‚Aparte‘ — ganz zu schweigen von den Feuilletonsätzen, die gelegentlich beiseite geäufsert werden. Immerhin sind diese im natürlichen Sohn noch nicht das Übliche. Dies Stück zählt auch erst neun Beiseite (ohne jene drei „Monologe“).

Aber nun vergleiche man mit diesen Produkten aus den 50er Jahren zwei der letzten Werke: Denise (1885) und Francillon (1887).

Man kann in Denise wieder zwei derartige „Monologe“ finden (II Schlufs und III, 2 Schlufs). Jeder ist nur einen Satz lang. Und es begibt sich das Erstaunliche, dafs das Aparte in diesem Stück gelegentlich die Länge eines kleinen Monologes erreicht. I, 6 heifst es: *Fernand (wendet sich nach links zum Kamin, beiseite). ‚Sie läfst das Buch hier, trotzdem sie weifs, dafs es einen Brief für sie birgt? Ist das Verachtung, Verwegenheit oder Klugheit? Will sie, dafs ich es zurücknehme, oder wird sie kommen, um es abzuholen? Wir werden sehen‘* (S. 19). Natürlich ist der Autor Theaterpraktiker genug, um Denise — der einzigen sonst noch anwesenden Person — während dieser Sätze eine Beschäftigung auf der anderen Seite zu geben.

Die Zahl der — im übrigen meist kurzen — Beiseite beträgt hier zwölf. Es hat also eine entsprechende Verschiebung der Häufigkeitsziffern von Monolog und Beiseite stattgefunden.

---

[1]) Da mir Originalausgaben nicht erreichbar waren, zitiere ich nach den am ehesten zugänglichen und meist erträglichen Übersetzungen aus dem Verlag Reclam.

Die zwei Jahre später erscheinende Francillon zählt immerhin nur neun Beiseite, meist sogar auf zwei, drei Worte beschränkt, aber mehrfach auch zu einem wohlstilisierten Satz erweitert. Entsprechend ist auch einer der hier ebenfalls erscheinenden zwei „Monologe" etwas ausgedehnter — nämlich ganze zwei Sätze lang (III, 17), der andere dagegen nur ein kurzer Ausruf (I, 8).

Bei diesem letzteren findet sich nun zugleich unser neues Mittel: die monologersetzende Spielanweisung, die Pantomime. Die ganze Stelle heifst: *Francine (setzt sich rechts vorn und schreibt, während Elise nicht im Zimmer ist. Sie faltet den Brief, steht auf, denkt einen Augenblick nach und reifst ihn dann in Stücke). ‚Es ist überflüssig!' (Sie wirft den Brief in den Kamin rechts vorn)* (S. 39). Dementsprechend heifst es am Beginn der Szene: *Francine (nimmt ihr Tuch, trocknet in fieberhafter Aufregung ihre Augen und klingelt an der elektrischen Klingel hinten zweimal)* (S. 38). Überhaupt ist es bezeichnend, wie hier Francillon die Absicht, ihren Gatten zu verfolgen und zu beobachten, nicht eigentlich offenbart. Ihrer Kammerjungfer gibt sie einige Anweisungen, und diese wiederum beauftragt den Célestin, der Herrin nachzugehen. Hieraus und aus dem Vorhergegangenen entnimmt der Zuschauer das Nötige.

Viel ausgedehnter und absichtlicher ist aber die stumme Szene des Lucien II, 6.

In Denise findet sich ebenfalls II, 6 eine kleine Pantomime, und III, 10 wird vom Autor prätentiös als *stummer Auftritt* bezeichnet: *Brissot (tritt hinter den Mitteltisch und ordnet die Papiere. Man sieht, dafs er Mühe hat, seine Gedanken zusammenzuhalten. Er fährt sich von Zeit zu Zeit mit der Hand über die Stirne. Endlich tritt er vor und sinkt auf den Puff, welcher vor dem Tische steht. Er bedeckt sein Gesicht mit beiden Händen und weint. Dann erhebt er entschlossen den Kopf, tritt wieder hinter den Tisch, nimmt die Feder und macht auf den Schriften, die er geordnet hat, Notizen* (S. 84 f.).

Auch Sudermann zeichnet später einen grotesken Vater im Schmerz über die einst „gefallene" Tochter — und nimmt diesen Vater so ernst wie Dumas den alten Brissot. Aber

der Oberstleutnant Schwartze in der Heimat ist zu sehr Soldat. Er sitzt zwar (III, 16) auch *(— eine Weile, brütend, in sich zusammengesunken da, dann jäh aufschreiend) ‚Magda!'* — aber IV, 7 folgt dann ein kriegerisches stummes Spiel mit den Pistolen.

Wie wenig konsequent Dumas blieb, zeigt la fille de Claude. Aus diesem neuen Stück heifst es 1892 im Magazin für Litteratur — der bedenkliche Stil fällt dem Berichterstatter zur Last — S. 391: *Antonine wartet aufgeregt, hält dazu einen Monolog, indem er ein Buch von einem in der Nähe stehenden Tisch nimmt: „L'homme-femme" von Alexandre Dumas!*

Er liest: „Ja, er hat recht: Tue-la! Das ists. Und ich — ich dachte nicht daran! Mufs man denn ein betrogener Narr sein? Töte sie! Welcher Gedanke! Ja, ich werde sie töten! Töten diese Elende mit der Flinte meines Schwiegervaters, derselben, die dazu gedient hat, Madame Claude zu töten!" Usw.

Immerhin war nun Dumas mit dem natürlichen Sohn (1858) dem nur vier Jahre jüngern Ibsen zu einer Zeit weit voraus, wo dieser seine noch ganz in alter Technik geschaffenen historischen und romantischen Dramen herausgab: Das Fest auf Solhaug (1856), Olaf Liljekrans (1857) und die Kronprätendenten (1864). Die Helden auf Helgeland (1858) bedeuten freilich — zwischendurch und in eben dem Jahre des fils naturel — einen Fortschritt; ebenso die Komödie der Liebe (1862), die — bei modernem Milieu — trotz den Versen den Monolog sehr zurücktreten läfst, wie es die enge Beziehung der Hauptpersonen aufeinander gestattet und bedingt. Diese beiden Stücke, besonders aber das erste, würden also für die wechselseitige Unabhängigkeit der beiden nebeneinander herlaufenden Entwicklungen des Franzosen und des Norwegers sprechen.

Die Entbehrlichkeit des Monologs ist, wie bei Ibsen, auch bei Dumas in der Beschaffenheit des Dialogs tief begründet. Aber wie verschieden ist dessen Dialogkunst von der germanischen! Das tritt am stärksten hervor in Francillon. Während Ibsen bei seinen Personen, auch und gerade wenn sie mit Nichtintimen und recht obenhin und allgemein sprechen, dennoch zwischen und hinter den Worten die ge-

heimen Gedanken und Gefühle zeigt oder andeutet, hat der Dialog des Dumas etwas Schamloses: die Leute sprechen mit jedem, der zu ihnen in Beziehung tritt (es sei denn ein „Gegenspieler"), mit einer — freilich romanisch — unmittelbaren Vertraulichkeit, die durch den Feuilletonstil ihrer Ergüsse ohne weiteres auch für Frankreich als unwahr erscheint. Die meisten dieser Herren sind kleine „Raisonneurs"; und ein sich darbietendes „Aperçu" wird niemals unterdrückt, sondern irgend einem zugeteilt, sodafs alle diese Leute gelegentlich sehr gescheit reden und fast regelmäfsig sehr beschränkt handeln. Der Autor salviert sich bei dieser Art von „Charakterzeichnung" etwa wie in Demi-Monde, wo II, 8 von allen Anwesenden eine Fülle von „Geist" aufgeboten wird: *Valentine. ‚Mein Lieber, Sie haben ein Mal in der Woche Geist — Ihr Tag war gestern, schweigen Sie heute.' Olivier. ‚Wissen Sie, dafs das nicht so übel ist, was Sie da sagen?'* (S. 52).

Aber ein solcher Dialog erlaubt freilich — neben so vielem Überflüssigen — auch starke Seelenenthüllungen. Bei den noch recht plumpen Gesprächen werden zwar nicht mehr den Leuten Dinge erzählt, die sie längst wissen, aber dafür solche, die sie nicht zu wissen brauchen; und was sie gar nicht wissen dürfen, das mufs nun freilich „beiseite" offenbart werden. Von der Kunst der Obertöne, oder gar von einer Polyphonie ahnt diese Dramatik nichts.

Die oben dargelegte Benutzung des Pantomimischen ist auffällig. Welchem Einflufs sie entspringt, kann ich nicht erkennen. Aber die Jahreszahlen der Denise (1885) und der Francillon (1887) zeigen, dafs ein Einflufs Ibsens — wenn auch nur auf Umwegen — stark wahrscheinlich ist. Negativ äufsert er sich auch in jener Monologie des spätern Stückes (s. oben S. 93), die vielleicht ihr Dasein der Opposition gegen den unverstandenen und gehafsten Norweger verdankt, neben dessen eiserner Technik die des Dumas als Harmlosigkeit erscheinen mufste.

Damit wäre der Ring geschlossen. (Wenn nämlich auch der oben S. 90 erwähnte Fall vorläge, dafs Ibsen durch Dumas, mehr oder weniger unbewufst, zu einer neuen, monologlosen Technik angeregt worden wäre.) Jedenfalls ist die chrono-

logische Vorläuferschaft des jüngern Dumas eine Tatsache, und der Franzose, dessen zahme Sexualkritik ja auch eine Art Einleitung zu Ibsen abgibt, steht auf technischem Gebiet nicht viel anders zu dem Norweger, wie Hebbel auf dem geistig-ethischen.

Die besondere Neuerung des Dumas schliefst zugleich als notwendiges Glied eine Kette von vorbereitenden Veränderungen ab, denen die Technik des Dramas seit einem Jahrhundert — d. h. seit dem eigentlichen Hervortreten Shakespeares — unterworfen war. Auch diese Vorbereitungen — innig verbunden mit denen der innern Ökonomie des Dramas — wurden erfordert, damit im letzten Viertel des Jahrhunderts ein Grofskapitalist alles von seinen Vorgängern erworbene zusammenraffen und damit sein neues Drama schaffen konnte, von dem heute das Theater der ganzen Kulturwelt zehrt.

II

Der Monolog bei Ibsen

7.

Ibsens Dramen und der Monolog.

Im ersten Teil denke ich ausführlich gezeigt zu haben, was ich nun noch einmal kurz zusammenfasse. — Es sind im ganzen vier grofse Gruppen von Veränderungen, die sich auf die Technik des Monologs beziehen. Von ihnen sind bisher drei erörtert worden.

Die erste wird vertreten von den Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Grundzüge des Strebens dieser Leute sind: Verwerfung des erzählenden Monologs, Einführung des confident, Forderung der Kürze und Einfachheit und des Affekts als Vorbedingung zum „Selbstgespräch". Alle diese Tendenzen drehen sich mehr oder weniger um die Frage der Wahrscheinlichkeit des Monologs. Der epische wird als der primitivste, als der unwahrste verbannt. Die einen schicken ihm — am konsequentesten — den Monolog überhaupt nach und führen zum Ersatz den „Vertrauten" ein, der ihnen glaubhafter dünkt. Andere verkünden, der Monolog sei etwas ganz Natürliches — nur müsse er erstens kurz, zweitens durch den Affekt „begründet" sein. Das ist ein Kompromifs — und überdies: wieviele Monologe erfüllen wohl auch nur diese letzte Bedingung? Vielleicht der zwanzigste Teil.

Lessing schafft am vollendetsten die zweite Gruppe der Veränderungen. (Die Verwerfung des epischen Monologs wird fast immer festgehalten, ist aber auch so alt, wie der Monolog selbst — vgl. oben S. 5). Die Wahrscheinlichkeitsrücksicht wird aufgegeben — dafür innere Wahrheit, Logik erstrebt. (Wobei immer zu bedenken bleibt, dafs in diesen Monologen ein Widerspruch entsteht zwischen der strengen Logik der Form und einer nicht „logischen" Sache.) Lessing führt das Prinzip des dialogischen Selbstgesprächs durch,

indem zugleich die gesamte Diktion der Wirklichkeit angenähert wird. Dem Leben abgesehen wird auch der Aufbau der Gedankenfolge. Endlich bezeichnet die bewufste Einordnung des Monologs an den ihm und dem ganzen günstigsten Stellen des Dramas den Höhepunkt der Monologkunst.

Die dritte und vierte Gruppe der Veränderungen bezwecken nicht mehr die Entwicklung des Monologs, sondern seine Ersetzung durch andere Ausdrucksmittel. Das 19. Jahrhundert bildet in seiner ersten Hälfte die schon vorher zeitweise stark benutzten Bühnenanweisungen hier und da zur monologersetzenden Pantomime aus, ohne dafs hierin jedoch Konsequenz erreicht worden wäre. Ebensowenig zeigt diese sich in der Einschränkung der Monologie, etwa bei Dumas, die niemals bis zur völligen Vermeidung gelangt. (Von den vereinzelten Vorstöfsen der Gottschedianer und Kleists sehe ich hier ab — da sie nur Symptome sind und ohne Wirkung blieben.)

Ibsen endlich verfährt konsequent. Das Wesen seiner Technik, die jener Veränderungen vierte Gruppe darstellt, soll im folgenden untersucht werden, wobei chronologisch ihre allmähliche Entwicklung verfolgt wird.

Im Jahre 1857 — zu einer Zeit also, wo er an den Helden auf Helgeland arbeitete — veröffentlichte Ibsen im „Illustreret Nyhedesblad“ (Nr. 51 und 52) eine längere Rezension über ‚Lord William Russel‘ und seine Aufführung am Christianaer Theater. In diesem Aufsatz (S. W. I[1]), 329—353) finden sich Ausführungen, die für den spätern Ibsen schon ebenso bezeichnend sind, wie für den jener Jahre. Seine Anweisung zur genetischen Wiedergabe des Monologs I, 9 (a. a. O. S. 340 f.) entspricht völlig dem Standpunkt, den Lessings Praxis einnahm (vgl. oben S. 47).

Diese ganze Rezension bietet, wie auch manche andere Ibsens, viele Parallelen zu der Kritik der Schauspieler, die Lessing in der Dramaturgie nach so prächtigen Ansätzen wieder aufgeben mufste. Und auch bei genauester Vergleichung

[1]) Ich zitiere nach der ersten Ausgabe (1903) dieses Bandes, die mit dem nachgelieferten Ergänzungsmaterial zusammen 613 Seiten umfafst.

würde sich kaum etwas finden, worin die beiden einander widersprächen. Auch bei Ibsen gibt es eine Fülle von Beobachtungen, in denen er seiner Zeit schon ein Menschenalter vorausläuft. Ich denke besonders noch an die Stellen S. 346 und 350. An ersterer findet sich der auf eine neue Schauspielkunst vordeutende Satz: *schon in der Art, wie er* [der Schauspieler *Jörgensen, als Herzog Jakob*] *beim ersten Auftreten stumm über die Scene schreitet, liegt eine ganze Charakteristik.*

Gleich seiner übrigen Kenntnis des Theaters hat Ibsen auch seine Ideen von den Aufgaben und Fähigkeiten des Schauspielers recht eigentlich erst viel später in die Praxis umgesetzt.

Auch vom technischen Gesichtspunkt, wie von so manchem andern, läfst sich sein Gesamtwerk in drei grofse Gruppen zerlegen, in drei Perioden; nur dafs die Grenzen andere sind, als unter den übrigen Gesichtspunkten. Und wie sie bei diesen verfliefsend und zweifelhaft sind, da eine Periode in die andere hinübergreift, so zeigt auch die Technik ein Schwanken, das geradezu die mittlere Periode kennzeichnet, die vom Bund der Jugend bis zum Puppenheim reicht. Vorher liegt die Zeit der unbedenklichen Anwendung der Monologie. Der Bund der Jugend bedeutet einen scharfen Schnitt, und nach verschiedentlichen Rückfällen und Schwankungen wird mit den Gespenstern die neue Technik endgültig obligatorisch. Ihre stetige Vervollkommnung während der letzten Periode versteht sich, nach solcher Entwicklung, von selbst. — Ich werde die erste Zeit kürzer behandeln, zumal den konventionellen Anfang und die Nichtwirklichkeitsdramen (vor allem Brand und Peer Gynt).

1. Periode.

Die Anwendung des Monologs.

Catilina [1) 1848/1849; 2) 1850; 3) 1881; 4) 1896; 5)[1] 1906] ist voll von allen Arten der Monologie. Er beginnt

[1]) Die Zahlen hinter dem Titel des jeweiligen Stückes bezeichnen der Reihe nach: 1) die Jahre der Entstehung resp. das der Vollendung; 2) das Jahr des Erscheinens; 3) das der ersten Aufführung im Original; 4) das

sogar mit einer der unangenehmsten: einem Selbstcharakterisierungsmonolog des Helden (vgl. dazu S. W. I, Einl. S. XLIV). Weiterhin werden sogar die Monologe belauscht. I, 3 belauscht Catilina den Monolog der Vestalin Furia (S. W. I, 487); im zweiten Akt tut sie ihm desgleichen (S. 508); dieselbe Furia belauscht den Monolog des Curius (S. 524) usw. Im dritten Akt beobachtet sie, wie Catilina seine Gattin Aurelia tötet, und erzählt sich zugleich selbst diesen Vorgang. — Beiseite dagegen wird sehr wenig gesprochen, und es handelt sich dabei nur um Ausrufe (S. 517: *Lentulus beiseite. ‚Er! Verdammt —‘* und S. 541: *Catilina für sich. ‚O Schicksal, Schicksal!‘*). Die vorliegende Gestalt ist übrigens die der zweiten Ausgabe (von 1875), sodafs in der ersten möglicherweise noch stärkere Mängel sich fanden. Vgl. im Vorwort zu dieser zweiten Ausgabe (S. W. I) S. 476: *Die Ideen, die Vorstellungen und die Entwicklung des Ganzen dagegen habe ich nicht angetastet. Das Buch ist geblieben, was es ursprünglich war, nur dafs es jetzt in vollendeter*[1]) *Gestalt erscheint.*

Es folgt **das Hünengrab**, ursprünglich die Normannen geheifsen. Der 1850 entstandene Einakter kommt 1854, ebenfalls umgearbeitet, in den Druck; in dieser Umarbeitung gespielt 1854; deutsch gedruckt 1898; deutsch gespielt 1898. Die Monologe Szene 1, 3 und 4 sind nur lyrische Gedichte (S. W. II, 5 f., 15 f. und 23 f.). Doch in der zweiten Szene erzählt (S. 15) Gandalf sich selbst eine Episode aus seiner Jugend. Und Blanka spricht (S. 17) *beiseite, indem sie ihn betrachtet. ‚Die Brust im Panzer — mit dem Kupferhelme — Ganz so, wie mir der Vater oft erzählt!‘* und *beiseite. ‚Zwei klare Augen, Locken wie ein Kornfeld — Ganz wie ich ihn in meinem Traume sah!‘* — In der fünften Szene sagt *Gandalf für sich. ‚Es ist zu spät!‘* (S. 24).

Jahr des Erscheinens der ersten deutschen Übersetzung; 5) das Jahr der ersten deutschen Aufführung. Da ich diese Daten aus den verschiedensten Ausgaben, Zeitschriften usw. habe zusammensuchen müssen, kann ich weder absolut Richtiges noch Vollständiges geben. Doch ist das Vorhandene wichtig genug für die Geschichte der Einwirkung auf und von Ibsen.

[1]) „Vollendet“ nicht etwa als Selbstlob, sondern gleich „fertig“, „abgeschlossen“. (Die erste Ausgabe war geradezu Konzept.)

Hünengrab und Olaf Liljekrans (s. unten) sind die einzigen Stücke Ibsens mit einer regelrechten Szeneneinteilung, die weder der Catilina — doch vermutlich (wie die Herrin von Oestrot, das Fest auf Solhaug, die Komödie der Liebe und die Kronprätendenten) nur dank der spätern Bearbeitung — noch die folgenden Dramen aufweisen.

Das dritte Stück Ibsens, **St. Johannisnacht**, entstand 1852 und wurde 1853 gespielt. Gedruckt wurde es nie; aber das Manuskript existiert noch, und Woerner zitiert daraus (I, 62) eine Stelle, die zufällig eines der üblichen „Beiseite" enthält: *Gott, wie mein Herz schlägt!* — (Ein weiteres Stück aus jener Zeit: Norma oder die Liebe eines Politikers ist heute schon oder noch zu unbedeutend, als dafs man es hätte ausgraben dürfen.)

1854 wird **die Herrin von Oestrot** vollendet [2) 1857; 3) 1855; 4) 1877; 5) 1874?]. Georg Brandes sagt in der Einleitung (S. W. II, S. XIV): *Man spürt hinter dieser allzu sinnreichen Kunst, den Faden der Handlung zu verschlingen, den bereits geübten Theatermann, den Bühnenpraktiker und den Regisseur, der durch das Studium zahlreicher fremder, zumal französischer Dramen und durch tägliche Erfahrung die sichere Kenntnis dessen erlangt hat, was von der Bühne herab wirkt.* — In der Tat erinnert die Handlung mit dem beständigen, besonders gegen das Ende sich häufenden „Glückswechsel" und dem gegenseitigen Übertrumpfen der Parteien sehr stark an jene unerträgliche Theaterei, wie sie etwa Scribe im Glas Wasser handhabt. — Die sehr zahlreichen Monologe und Beiseitebemerkungen nehmen ungefähr den sechsten Teil des Stückes ein. Dabei wird das Beiseite manchmal — doch in geschickter Motivierung — zu grofser Länge ausgedehnt. Die Monologe — das Stück enthält allein acht grofse — sind fast ausschliefslich reflektierende und Entschliefsungsmonologe. Um so mehr fällt auf, was auch Brandes (a. a. O. S. XV) rügt: *Um die Spannung noch zu erhöhen, hat Ibsen endlich schon hier ein Mittel angewandt, das später häufig bei ihm wiederkehrt, obschon es künstlerisch kaum zu verantworten und auch bereits von Aristoteles in seiner Poetik verdammt worden ist, nämlich den Kunstgriff, nicht nur die handelnden Personen, sondern selbst die Zuschauer so lange*

wie möglich über die wirklichen, dem Stücke vorausgehenden Verhältnisse und Ereignisse in Unkenntnis zu erhalten. Die — übrigens vortreffliche — Exposition klärt daher die Zuschauer nicht im mindesten über das Geheimnis auf, das Frau Ingers patriotische Thatkraft hemmt. Das erfährt man erst spät, gar spät.

In der Mitte des ersten Aufzugs findet sich (S. W. II, 46) eine längere Anweisung zu stummem Spiel für Frau Inger, wobei die Worte jedoch nur mit Rücksicht auf die andern Anwesenden fehlen, von denen sie beobachtet wird, ohne es zu merken. —

Das Fest auf Solhaug entstand 1855. [2) 1856 (2. Ausg. 1883); 3) 1856; 4) 1888; 5) 1891.] Der Text gleicht mehr einem Opernlibretto, und einem von grofser Schönheit. Vers und Prosa wechseln miteinander, doch herrscht der erstere vor, auch abgesehen von den zahlreichen Liedern und Gedichten. Monolog und Beiseite spielen — wie in der Herrin von Oestrot — eine grofse Rolle; wie dort entsprechend den vielfach verknüpften Intrigen. Doch überwiegt hier das lyrische Element in den Monologen: während es sich auf Oestrot um Staatsaktionen handelt, dreht sich auf Solhaug alles um Liebesintrigen. Zum lyrischen — meist als Reflex vorhergegangener Szenen — tritt nur hin und wieder das reflektierende Element, aus dem dann gelegentlich ein Entschlufsmonolog sich entwickelt. — Ich führe dies an, um zu zeigen, dafs sich nicht etwa grundsätzliche Bevorzugung einzelner Arten des Monologs feststellen läfst. Wo ihn die Führung der Szenen notwendig macht, wird er stets unbedenklich gewählt. Zu lyrischer Breite erhebt er sich nur, wenn ihm die Einfachkeit und Kürze der Fabel Raum vergönnt: also im Hünengrab und im Fest auf Solhaug.

Seit dem Jahre 1850 schon beschäftigte sich Ibsen mit **Olaf Liljekrans**, der 1854 abgeschlossen wurde — [2) 1857; 3) 1857; 4) 1898]. Auch dieses Stück wechselt zwischen Vers und Prosa. Das Beiseite ist sehr häufig und dient meist zur notwendigen Enthüllung dessen, was jeder in Wahrheit fühlt, aber vor den andern zu verstecken gezwungen ist. Frau Kirstin und Hemming sind — da jedes für sich allein steht — besonders hierauf angewiesen. Nebenbei dient eine

solche Bemerkung auch wohl schon zur Unterstreichung der jetzt gelegentlich stärker hervortretenden Symbolik — z. B. I, 8 (S. W. II, 244) bemerkt Hemming, nachdem ihm Olaf etwas erzählt hat: *beiseite. ‚Ganz wie die Braut, von der eben der Spielmann erzählte! Die mufste auch folgen —‘.* Die Monologe — auch hier meist in gereimten Versen — gestalten sich dementsprechend wiederum etwas lyrischer und breiter. — I, 12 (S. 255 f.) belauscht Frau Kirstin Olaf und Alfhild und äufsert beiseite ihre Meinungen. Vereinzelt findet sich statt eines Monologs eine kurze Anweisung — I, 14 (S. 25): *Thorgjerd blickt ihr gedankenvoll nach.* Doch handelt es sich hier um den Aktschlufs.

Bis zu diesem Stücke reicht die erste Hälfte der ersten Periode, in der immer wieder eine gewisse Naivität auftaucht, wozu auch die von Brandes in der Einleitung (S. XXI) hervorgehobene Neigung gehört, *Verwicklungen durch Mifsverständnisse und Irrtümer hervorzurufen.*

Einen entschiedenen Wandel der Technik bringt die Nordische Heerfahrt — richtiger **die Helden auf Helgeland** genannt. [1) 1857; 2) 1858; 3) 1861; 4) 1876; 5) 1876.] Mit Bewufstsein wird die Prosasprache gewählt; nur bei der Totenklage Oernulfs (4. Akt, Anfang) und bei den Schlufsworten des Stückes (S. W. III, 70 ff. und 80) tritt ein altnordisches Versmafs ein — der Jambus ist verschwunden. Denn im gleichen Jahre 1857 schrieb Ibsen seine Abhandlung Über die Kaempevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie (S. W. I, 297 ff.), worin er den fünffüfsigen Jambus, weil der norwegischen Metrik fremd, für die altskandinavischen Stoffe verwirft und (S. 304) sich äufsert: *Ein „Hakon Jarl“ in Prosa wäre durch Oehlenschlägers Feder wohl genau so poetisch geworden wie einer in Versen.*[1]) Dementsprechend hatte auch Ibsen der ursprünglich in Trimetern begonnenen Ausarbeitung schliefslich eine *gedrungene und energische* Prosa verliehen (Brandes in der Einleitung, S. W. III, S. XI). Ebenda S. XIII bemerkt Brandes: *Der Zuschauer*

[1]) Vgl. dazu Aristoteles: *ein Herodot in Versen — man könnte ihn ja leicht versificieren — würde um nichts weniger ein Geschichtswerk sein, als ohne Verse* (Über die Dichtkunst, S. 23. Übers. von Schmidt, vgl. oben S. 58 Anm. 1).

steht am Anfang Rätseln gegenüber, die erst nach und nach — ganz wie in Ibsens späteren Schauspielen — gelöst werden. Aber freilich hat Ibsen hier, wie schon in der „Herrin von Oestrot" . . . ., das Mittel angewandt, den Zuschauer zu überraschen, indem er ihn solange als möglich in Unwissenheit läfst über die wirklichen, die innersten Gefühle der handelnden Personen. Man mufs es als einen Fehler betrachten, dafs wir erst am Schlufs des dritten Akts Sigurds Leidenschaft für Hjördis erfahren, die — auch nicht mit einem Wort berührt, ja bei Sigurds Handlungsweise wie bei seinem zärtlichen Verhältnis zu Dagny anscheinend ausgeschlossen — die Triebfeder aller seiner Fahrten gewesen sein soll. Und ebenso wirkt es wie eine um des Effekts willen gesuchte Überraschung, wenn Sigurd erst in seiner Todesstunde Hjördis und den Zuschauern mitteilt, dafs er Christ und deshalb auch in einem zukünftigen Leben für die Geliebte verloren sei.

Der erste Vorwurf trifft nicht so unbedingt zu. Schon im Anfang des ersten Aktes finden sich — zwar nicht so sehr in den Worten Sigurds, als in seinem Spiel, in den Anweisungen dazu — leise Andeutungen über sein Verhältnis zu Hjördis. Als er von ihrer Nähe hört, spricht er zunächst *mit unterdrückter Bewegung* (S. 10) und weiterhin *gedankenvoll* (ebd.). Und er entschliefst sich nur ungern zum Kampf gegen den Gatten der Hjördis, der zugleich sein bester Freund ist. Später stehen sich dann Sigurd und Hjördis gegenüber, wie Tristan und Isolde — hinter stolzen und abweisenden Worten ihr Gefühl wohl versteckend: *Hjördis. ‚Sigurd mufs selbst am besten wissen, was sich mit seiner Ehre verträgt.' Sigurd. ‚Daran braucht keiner mich zu mahnen.'* (S. 16). Bald danach aber sucht er ihr die Demütigung durch Oernulf zu ersparen, indem er diesem ins Wort fällt: *Sigurd (rasch). ‚Sprich nicht zu Ende.'* (S. 18). Sein Schwanken (S. 23), ob er der Einladung Gunnars folgen soll, deutet ebenfalls auf seine Besorgnis vor dem Zusammensein mit Hjördis. Gleich nachher äufsert er freilich nur *(für sich). ‚Hjördis hat sich eines Bessern besonnen, sagt er. Da kennt er sie wenig; eher möcht' ich glauben, sie brüte Unheil —' (Bricht ab und wendet sich zu seinen Leuten.)* (S. 24). In der Tat also absichtliches Vermeiden einer deutlichern Enthüllung, die doch zuletzt, etwa

in Form eines Ausrufs, sich ohne jede Aufdringlichkeit leicht hätte geben lassen!

Erst im dritten Akt findet sich wieder eine Begründung für den etwaigen Verdacht des Zuschauers, Sigurd könne die Hjördis lieben, indem diese der Dagny ihren Unwert auseinandersetzt und sie wirklich überzeugt, dafs sie *nicht das rechte Weib* für Sigurd sei (S. 56).

Auch für die Tatsache, dafs Sigurd Christ ist, findet sich eine schwache Andeutung. Die positive Religion spielt bei Ibsens Personen gar keine Rolle — aufser wo sie zum Gegenstand gehört, wie in Brand oder Kaiser und Galiläer, oder persifliert wird, wie in der Komödie der Liebe, den Stützen der Gesellschaft, den Gespenstern usw. Doch gebraucht Sigurd im dritten Akt die Wendung *Versuche mich nicht!* (S. 63). Bei Reclam (Universal-Bibl. Nr. 2633, S. 55) heifst es geradezu: *führ mich nicht in Versuchung!* Dieser biblische Anklang stellt aber eine Eigenmächtigkeit des Übersetzers dar. Denn im Originaltext (Samlede Værker II, Kopenhagen 1898, S. 90) heifst es: *frist mig ikke* — während die dänische Bibel, entsprechend der deutschen, die breitere Form *lede i fristelse* enthält. Es erscheint gleichwohl — zwar nicht der Wortlaut, wohl aber der moralische Standpunkt im Ausrufe dieses Wikings einigermafsen christlich.

Vielleicht verschmähte Ibsen eine gröfsere Deutlichkeit deshalb, weil er — damals noch — besonders die zurückgedrängte, völlig beherrschte Neigung Sigurds nur monologisch hätte aufdecken können. Denn wenn auch im übrigen das Stück noch Monologie genug enthält, so ist sie doch gegen alle frühern Dramen ganz auffallend eingeschränkt.

Im ersten Akt, wenn Hjördis erscheint, findet sich dies: *(Indem sie Sigurd gewahrt, fährt sie kaum merklich zusammen, verstummt, fafst sich aber sogleich und sagt). ‚Viele seh' ich, die ich kenne — doch weifs ich nicht, wer mir am meisten zugethan'* (S. 15). Also das Beiseite wird vermieden — ebenfalls auf Kosten der Deutlichkeit; denn ein *kaum merkliches* Zusammenfahren bleibt gar zu leicht kaum merklich und entgeht also meist dem Publikum.

Wenn man von dem Wahnsinnsausbruch der Hjördis an Sigurds Leiche (vierter Akt, Ende — S. 78) absieht, so bleiben

im ganzen Stück nur sechs ganz kleine „Monologe“: zwei im ersten Akt (Oernulf S. 24 und Thorolf S. 26), je zwei Zeilen lang; einer im vierten (Sigurd S. 74f.), nicht viel länger; und die — ebenfalls kurzen — drei Monologe der Hjördis im dritten Akt, die besonders interessant sind durch die Beigabe wesentlicher Spielanweisungen. III, Anfang: *Hjördis (indem sie die Sehne dehnt). ‚Sie ist geschmeidig und stark, die Sehne — (Mit einem Blick auf die Pfeile.) Die Pfeile sind scharf und wuchtig — (Läfst die Hände in den Schofs sinken.) Doch wo findet sich die Hand, die — (Heftig.) Verhöhnt, verhöhnt von ihm — von Sigurd! Ihn mufs ich mehr hassen, als alle andern, das fühl' ich wohl. Aber nur wenig Tage noch, dann hab' ich — (Grübelnd.) Doch der Arm, der Arm, der die That vollbringt —?‘* (S. 49). III, Mitte: *Hjördis (blickt ihr nach, eine Weile stumm). ‚Und sie wollt' ich — (Setzt den Gedanken fort, indem sie auf die Bogensehne schaut.) Geringe Rache wäre das gewesen — der Hieb traf besser! Hm — es ist schwer zu sterben; aber bisweilen ist es noch schwerer, zu leben.‘* (S. 57). Und III, Schlufs: *Hjördis (nach einer Pause, leis und gedankenvoll). ‚Zum Zweikampf — morgen? Wer wird fallen? (Schweigt eine Weile und ruft dann aus, wie von einem festen Entschlufs gepackt:) Wer auch falle — Sigurd und ich bleiben beisammen!‘* (S. 66).

Man beachte die Gedankenstriche, Frage- und Ausrufungszeichen hinter jedem Satze. Alles ist Affekt, und alles wird gesprochen, wie der Gedanke auftaucht, verschwindet, einem neuen weicht. Die Ziele jener Theoretiker des 18. Jahrhunderts und die realistische Diktion Lessings sind wieder erreicht.

Das „Beiseite“ als solches kommt eigentlich garnicht mehr vor. Entweder handelt es sich um die Worte eines abseits von den übrigen stehenden, oder um ein *leise*, das allerdings auf ein starkes Streben deutet, die betreffenden Worte den andern Personen zu entziehen. Diese Worte sind meist nur Ausrufe, die jemandem in starkem Affekt entschlüpfen. Nur am Schlufs (S. 79) sind die korrespondierenden Worte Dagnys und Gunnars etwas allzu berechnet: *Dagny — — (für sich). ‚So bitter also hat sie ihn gehafst!‘ Gunnar (leise). ‚Sigurd getötet — in der Nacht vor dem Zweikampf; — so hat sie mich dennoch geliebt.‘*

Mit einem Gefühl des Ekels gegenüber dem idyllischen Gewohnheitsglück des Alltagslebens (hier ist schon ein Motiv vorweggenommen, das in der „Komödie der Liebe" voll zum Ausdruck kommt) findet sie [Hjördis] *Trost und Linderung in dem Gedanken, daſs Sigurd und sie gleichwohl verbunden bleiben können, indem der Tod sie vereine* (Brandes, S. XV der Einleitung, S. W. III). Und weiterhin: *Das Grundelement darin* [in ihrer Auffassung der Liebe] *ist die Vorstellung, daſs das Glück in der Liebe nicht auf des Paars körperlicher Vereinigung beruhe, sondern einer äuſserlichen Trennung zum Trotz existieren könne* (ebd.). — 1855 war Camilla Collet's Roman Des Amtmanns Töchter erschienen, dessen Einfluſs, in der Figur der Hjördis schon erkennbar, nun bei der Komödie der Liebe in der von Brandes angedeuteten Weise zu starkem Ausdruck kommt.

Die Komödie der Liebe [1) 1858—1862; 2) 1862; 3) 1873; 4) 1889; 5) 1900] war — umgekehrt wie die Helden auf Helgeland — erst in Prosa abgefaſst und wurde dann in Jamben umgeschrieben. Im Jahre 1867 erschien das Stück in zweiter Auflage, deren Vorrede folgenden Satz enthält: *Manche Bemerkung ist anregend für mich gewesen, und wenn ich trotzdem diese neue Auflage in unveränderter Gestalt erscheinen lasse — mit Ausnahme einiger stilistischer Verbesserungen — so geschieht es, weil durch die Zeit und die Entwicklung, die dazwischen liegen, diese Dichtung mir zu fern gerückt ist, als daſs ich hoffen dürfte, durch Änderungen hier und da eine organische Verbesserung dessen zustande zu bringen, was nun einmal doch der Kern des Ganzen ist und sein muſs* (S. W. I, 438 f.). Diese Überzeugung, in der Vorrede zur 2. Ausgabe des Catilina acht Jahre später nochmals ausgedrückt (vgl. oben S. 102), ist wichtig für die Arbeitsweise Ibsens.

Sehr häufig, wie schon in den letzten Stücken, sind die Spielanweisungen auch in der Komödie der Liebe. Durch sie wird zugleich die zahlreiche Gesellschaft in buntester Bewegung gehalten; bald durcheinander gewirbelt, bald in Gruppen geteilt, deren jede ihre Schicksale für sich erlebt.

Es finden sich nur ganz kurze Monologe; und das Lyrische, das auch hier stark hervortritt, wird schon im Dialog gegeben

— in den Gesprächen zwischen Falk und Schwanhild. Alles eigentlich Monologische fällt Falk zu, der als Held — im ersten Akt und im Anfang des zweiten, wo er sich einen nach dem andern verfeindet und auch Schwanhild von sich gescheucht hat — ein paar wesentlich charakterisierende, orientierende Worte allein spricht oder einen Entschluſs ankündigt (S. W. III, 118, 126, 128 und 131). Diese Monologe ersparen in den Szenen von I, Mitte bis II, Mitte jegliches Beiseite, das vorher und besonders nachher einigemale vorkommt. Das erste (S. 94) spricht ebenfalls Falk *für sich*; aber Goldstadt hört seine Worte, wenigstens den Beginn des Stoſsseufzers *Der Himmel wolle* — und unterbricht ihn. Dieser Goldstadt äuſsert bald darauf (S. 97) *leise* seine Meinung zu einer Erzählung. Auch die Worte, mit denen Falk (S. 110) dem neuen Brautpaar nachsieht, und die, mit denen er (S. 158) nach dem Bruch alleinsteht, sind kein eigentliches Beiseite, sondern Seufzer, die jeder hören darf, der etwa noch da ist. Ähnlich ist es, wenn Falk und Schwanhild ihre Niederlage eingestehen: *Falk (vor sich hin). ‚Er stahl mir meine Kraft'* (S. 188). So spricht auch Schwanhild ihm am Schluſs ein paar Worte nach (S. 198). Stüber äuſsert (S. 167) einige Worte für sich, aber indem er den Falk betrachtet, wie man wohl zu tun pflegt. Bleiben noch S. 179, 180 und 195 orientierende Bemerkungen der Frau Halm und Goldstadts, während Falk (S. 197) *leise* einen Satz beendet, dessen Schluſs eine Art Gelöbnis enthält, das nur ihn angeht.

Zu erwähnen ist noch im ersten Akt (S. 102) die Anweisung: *Falk sieht ihm einen Augenblick nach und geht ein paar Mal im Garten auf und ab, mit sichtlichem Bestreben, den Aufruhr, der in ihm tobt, zu bekämpfen.* Ibsen vermeidet es hier, etwa mit Worten das Miſsverständnis noch näher anzudeuten, in dem sich Falk befindet, wenn er glaubt, Lind habe sich mit Schwanhild verlobt.

Der Dichter steht nun mit diesem und dem vorigen Stücke etwa da, wohin Dumas in seiner letzten Zeit kam: der Monolog wird eingeschränkt zugunsten des Beiseite (— allenfalls auch der Pantomime). Oder vielmehr: das Beiseite wird als das geringere Übel vorgezogen. Aber es ist das gröſsere! Es ermöglicht zwar einen rascheren Ablauf der Handlung

und — gleich dem Monolog — eine bequeme Seelenenthüllung — aber ohne die entschädigenden Schönheiten des Monologs erreichen zu können.

Mit dem nächsten Stück verläfst Ibsen denn auch diesen Weg und kehrt, mit fast absoluter Vermeidung des Beiseite, zum Monolog zurück. Dieser Rückfall findet später sein Gegenstück in der Monologie des Puppenheims, dem mehrere Stücke ohne solche vorangegangen waren. Indessen liegt dort der Fall anders.

Die Kronprätendenten ist der deutsche Titel des Dramas, das richtiger Königsmaterie heifsen würde. [1) 1860—1863; 2) 1864; 3) 1871; 4) 1872; 5) 1875.][1]) Gemeinsam mit der Komödie der Liebe ist diesem Stück die Fülle der Anweisungen, die sich auch in den zahlreichen grofsen Monologen finden. Auch gibt es (im dritten Akt) wieder eine stumme Szene: *Håkon geht ein paarmal auf und ab, dann nähert er sich rasch der Thür von Margretens Schlafzimmer, klopft an, geht wieder mehrmals auf und ab, geht abermals an die Thür, klopft und ruft: ‚Margrete!' Er geht wieder auf und ab* (S. W. III, 284).

Diese Szene ist wie ein Symbol des modernen Dramas, in dem der Mensch in seiner Not nach dem Menschen verlangt, um nicht mehr einsam, „mit sich", zu ringen, sondern Einflufs zu üben und zu leiden.

Im ersten Akt wird (S. 214 ff.) Margretens Interesse für Håkon, ohne Beiseite, sehr geschickt und leise im Dialog angedeutet. Auch wenn sie allein bleibt (S. 217), offenbart sie ihre Empfindungen nicht durch einen Monolog, sondern sie *bleibt unbeweglich am Fenster stehen, gelehnt an den Rahmen.* Auch weiterhin, in der Schlufsszene des Aktes, wird ihr Schmerz dem Zuschauer nur hinter den Worten gezeigt —: es bedarf keines Beiseite mehr.

Wie dem Dagfinn *halblaut* die Worte entschlüpfen *Neue Ränke!* (S. 210) — so spricht auch (S. 222) der Bischof mehrere Worte *halblaut.* Aber er ist ein fast achtzigjähriger Mann

[1]) Eine ältere deutsche Übersetzung, von J. Grieg, stammt aus dem Jahre 1866 und ist im Blankvers gehalten. Ich erwähne sie, obwohl sie nie gedruckt wurde, als die erste deutsche Übersetzung eines Ibsenschen Werkes.

und hier offenbar so gezeichnet, daſs er etwas laut denkt. In der Tat hört ihn Håkon, ohne ihn zu verstehen, und die falsche Auskunft, die er auf seine Frage bekommt, dient gleich zur indirekten Charakteristik des Bischofs. Am Ende des zweiten Aktes spricht er ähnlich dem Jarl Skule nach (S. 251), und im dritten Akt (S. 271) *murmelt* er eine Art Drohung. — Es ist immer das Bestreben vorhanden, etwaigen Apartes zum höchsten Grade der Wahrscheinlichkeit zu verhelfen. Wirklich *für sich* spricht nur im vierten Akt (S. 309) Ingebjörg: *Zu lieben, alles zu opfern und vergessen zu werden, das ward mein Los.*

Sehr zahlreich sind, wie gesagt, die Monologe. In den beiden ersten Aufzügen beschränken sie sich zwar auf den triumphierenden Ausruf des Jarl Skule am Ende des ersten (S. 224) und etwa noch auf die erwähnten Worte des Bischofs am Ende des zweiten Aktes (S. 251), die man ebenso gut als „Monolog", wie als „Beiseite" auffassen kann.

Erst der dritte Akt bringt, zunächst, eine ganze Reihe von groſsen Reflexionsmonologen des Bischofs, die sich auch als einen einzigen auffassen lassen, der von Zeit zu Zeit unterbrochen wird — etwa wie jene in der Kameliendame (s. oben S. 90). Nikolas ist fieberhaft erregt, in Erwartung seines Todes und wilden Phantasien unterworfen. Seinen Reflexionen entsprechen in der Verwandlung des dritten und im vierten Aufzuge die Monologe des Königs Skule; während Håkon — seinem Charakter gemäſs — nur in jenem ein paar ganz kurze und kurzentschlossene Alleingespräche führt. Er ist ein gesunder Zweifler — der von Zweifeln nicht geplagte Mann der Tat. Aber der ungesunde Zweifler Skule muſs — wie der Ränkeschmied Nikolas — in langem, qualvollem Erwägen die Zeit verstreichen lassen, ohne zu einem bestimmten Entschluſs zu gelangen.

Skules wachsende Ratlosigkeit und Verlassenheit zeigt die immer enger werdende Umstrickung, die ihm das Schicksal bereitet. Zum Schluſs — im fünften Akt (S. 334 ff.) — wird sein einsames Ringen zum phantastischen Dialog erweitert: Der Geist des Bischofs — in Klostertracht, gesandt von Satan — erscheint ihm als Wegführer und Verführer. Doch Jarl Skule trägt über sein schlechteres Ich den Sieg davon und

kennt nun seine Pflicht. Diese Einführung einer übersinnlichen Erscheinung geschieht um der Steigerung zum Dialog willen, der eine soviel schärfere Differenzierung der in Skules Brust streitenden Empfindungen ermöglicht.

Dafs in diesem Schauspiel die Personen stark für die Privatmeinungen des Verfassers in Anspruch genommen werden, hat ihm Brandes bald vorgeworfen (vgl. unten S. 115). (Natürlich hängt hiermit auch die Länge der Monologe zusammen.) Aber wie fest das einmal geschriebene Drama in sich beruht, zeigt wieder Ibsens Brief an seinen Verleger Hegel vom 11. April 1870. Der Dichter hat die Kronprätendenten für die 2. Ausgabe durchgesehen und sagt (S. W. X, 135 f.): *Viel verbessert ist daran nicht; denn ich mufs sagen, dafs ich den Dialog so festgegründet, die einzelnen Gespräche so konsequent auf einander aufgebaut habe, dafs es mir unmöglich war, zusammenzudrängen oder zu verbessern.*

Gleich nach der Vollendung der Kronprätendenten beginnt die Beschäftigung mit einer Anzahl grofser Stoffe, die sich erst allmählich voneinander scharf trennen und 1865 zur Vollendung des Brand, 1867 zu der des Peer Gynt führen. Auch Kaiser und Galiläer werden schon seit 1864 hin und wieder erwogen, ohne jedoch in den 1860er Jahren bestimmte Gestalt anzunehmen. **Brand** [1) 1864—1865; 2) 1866; 3) 1885 (der vierte Akt schon 1866]; 4) 1872 (schon 1869 übersetzt); 5) 1898] und **Peer Gynt** [1) 1864—1867; 2) 1867; 3) 1876; 4) 1881] sind eigentlich nie zur Aufführung bestimmt gewesen; und besonders Peer Gynt ist nur sehr verstümmelt aufführbar. Die „Monologtechnik" zu untersuchen, wäre hier ebenso müfsig, wie etwa beim Faust. Der „Monolog" ist allen dreien so wesentlich wie einem Drama der Dialog. Die beiden Dichtungen füllen den Kreis und schaffen, dafs an Ibsens Lebenswerk keine Gattung der dramatischen Poesie fehle. Zugleich bedeuten sie eine Art Abstauung des Phantastischen und Lyrischen; von jetzt an beginnt das Wirklichkeitsdrama mit realistischer Technik. Sie wird zuerst durchgeführt im Lustspiel,[1]) dem Bund der Jugend, im historischen Drama

[1]) Wie auch vorwiegend die Lustspiele der Gottschedianer zuerst die Monologe vermieden hatten — s. oben S. 32 f. Dafs dies nicht ohne

(Kaiser und Galiläer) gleich darauf bewährt und wiederum in den Stützen der Gesellschaft weitergefördert. Das Puppenheim bleibt dann merkwürdig als Rückschritt in der äuferen Technik.

2. Periode.

Vermeidung der Monologie und Schwankungen.

Kein anderes Stück Ibsens nimmt so wie **der Bund der Jugend** [1) 1868—1869; 2) 1869; 3) 1869; 4) 1872; 5) 1891] in jeder Hinsicht eine Übergangsstellung ein. Es ist nicht mehr das erste Gegenwartsdrama Ibsens — aber sein erstes in moderner Form. Ferner: *Ibsen schreitet schon hier zur Entwicklung individueller Charaktere vor, aber entscheidend bleibt auch bei ihm noch der Typus,* sagt Schlenther in der Einleitung (S. W. VI, S. XI) — und: *‚Der Bund der Jugend' steht in der dramatischen Technik dem „politischen Kannengiefser" noch nicht viel ferner als anderseits dem „Volkfeind" oder gar der „Wildente"* (ebd.). Und auf diese alte Technik finden sich — rein äufserlich, wie wir sehen werden — neue Mittel aufgepfropft, die wieder, weil neu und unerprobt, neue Mängel zur Folge haben. S. XII fährt Schlenther fort und spricht vom *Raisonneur, welchen Ibsen aus erster Hand in Pariser Sittenkomödien sein geistreiches Unwesen treiben sah, der aber schon durch das ältere moralische Lustspiel der Holberg und Molière geht und seinen litterarhistorischen Stammbaum vielleicht sogar bis auf den antiken Chor zurückführen darf.*[1]) *Im „Bund der Jugend" ist noch nicht alles, was der Dichter zu*

Grund der Fall ist, sah schon Diderot, der ja in vielem so merkwürdig weit vorausgeschaut hat, ohne dafs man deswegen heute seiner gedenkt. Er schrieb: *Le genre sérieux comporte les monologues; d'où je conclus qu'il penche plutôt vers la tragédie que vers la comédie, genre dans lequel ils sont rares et courts* (VII, 138). Und der Lustspieldichter Molière zeigt mit zuerst ein starkes Zurücktreten der Monologie (s. oben S. 86 Anm. 1) worin ihm Ben Jonson schon Vorläufer war (s. oben S. 60f. Anm.). — Die „Dichtung" eines Gottschall freilich bedingt folgende Theorie: *Im Lustspiel wird der Monolog noch mehr als in der Tragödie die geeignete Form sein, um das Publikum zum Vertrauten von Plänen und Intriguen zu machen, welche den übrigen handelnden Personen des Stückes zunächst verborgen bleiben müssen* („Deutsche Revue" 1896, S. 217; vgl. auch S. 223).

[1]) Vgl. oben S. 9.

sagen und zu fragen hat, „verdichtet" worden, d. h. in Handlung oder Charakteristik umgesetzt. Und: *Auch die konventionelle Rolle des Confident, der nur dazu da ist, damit ein anderer dem Publikum ohne Monolog sagen kann, was er im stillen denkt, fühlt und will, hat Fjeldbo zu spielen* (ebd.). Ferner S. XIII: *Ibsen fühlt schon, daſs bloſse Raisonneurs und Confidents Gehilfen einer ungeschickten Technik sind, aber entbehren konnte er ihre Hilfe noch nicht. Wo Fjeldbo, der Vernünftigste unter den Thoren, auftritt, liegen die Längen und Schwächen der künstlerischen Komposition des Stückes.* — Kurz: Ibsen steht technisch, wie bei der Komödie der Liebe auf der Höhe des Dumas, so hier auf der jener Gottschedianer — indem er dennoch, beide Male, ein gut Stück weiter ist als jene.

Der Raisonneur und Confident ist zugleich technisch und dichterisch ein Notbehelf. Aber doch mehr das erstere, wie aus Ibsens eigenen Worten hervorgeht. Er schreibt am 26. Juni 1869 aus Dresden an Georg Brandes (S. W. X, 126): *In meinem neuen Lustspiel werden Sie die schlichte Alltäglichkeit finden, keine starken Seelenerschütterungen, keine tiefen Stimmungen und vor allem keine isolierten Gedanken. Was Sie mir mit vollem Recht wegen der unverarbeiteten Autorreden in den „Kronprätendenten" vorgeworfen haben, hat seine Wirkung gethan.* Dann heiſst es (ebd.) vom neuen Stück: *Es ist in Prosa, und daher mit einer stark realistischen Färbung geschrieben. Die Form habe ich mit Sorgfalt behandelt und habe unter anderem das Kunststück fertig gebracht, mich ohne einen einzigen Monolog, ja ohne ein einziges „Beiseite" zu behelfen. Doch dies alles beweist natürlich nichts* — — usw. Es folgt die Bitte um Brandes' Urteil.

Wie bewuſst dem Dichter seine neue Schaffensweise war, zeigt sich auch schon in den Briefen an Hegel vom 22. September 1868 aus München und vom 31. Oktober aus Dresden. Im ersteren (S. W. X, 446) heiſst es: *Das Drama wird künstlerisch so durchgearbeitet sein, wie keines der Stücke, die ich je geschrieben habe, und ich bezweifle, daſs man auch nur einen jener ausgeprägt norwegischen Ausdrücke darin entdecken wird, die nicht auf die Kopenhagener Bühne gehören.* Im letzteren (ebd. S. 111): *Meine neue Arbeit schreitet rasch*

vorwärts .... Die Arbeit ist in Prosa geschrieben und durchaus für die Bühne berechnet. — Ferner heifst es (ebd. S. 112): *Das Theater besuche ich fleifsig; es ist eins von den besten Theatern Deutschlands, steht aber, was Geschmack und Kunst anlangt, tief, tief unter dem Kopenhagener. Doch so ist es überall in Deutschland.* Ibsen war im Oktober nach Dresden übergesiedelt, nachdem er seit Jahren und bis zum Frühjahr 1868 in Rom und Umgegend, während der Sommermonate aber in Berchtesgaden sich aufgehalten hatte. Sicher wirkten die unmittelbaren Eindrücke des vermutlich langentbehrten Theaters auf die Gestaltung des neuen Werkes, wenn auch der Plan zu diesem schon vorher gefafst war (vgl. S. W. X, 106).

Erstrebt wird nun also vom Dichter Vermeidung der Monologie und der *Autorreden*; beides ist im wesentlichen gelungen. Fjeldbo, der Raisonneur und Confident, ist zugleich mehr, als diese Figur im französischen Schauspiele geworden war (vgl. S. W. VI, S. XII f.). Seine Verwendung in diesen Eigenschaften beschränkt sich eigentlich auf je eine Szene im ersten und zweiten Akt (S. W. VI, 24—30 und 45—48), sowie auf den Schlufs des dritten.

Ibsen behält — was an diese Raisonneurzeit erinnert — lange die Neigung, in seinen „gut" ausgehenden Stücken zum Schlufs eine Art Idee des Ganzen etwas zu deutlich aussprechen zu lassen. (Vgl. die Stützen der Gesellschaft, den Volksfeind und die Frau vom Meer. Erst Klein Eyolf und John Gabriel Borkman — bei denen freilich kaum mehr von einem „glücklichen" Ausgang die Rede sein kann — zeigen den Dichter auch hierin auf der Höhe.)

Im einzelnen wird nun der Monolog freilich noch auf die Weise „vermieden", dafs der allein bleibende einfach stumm ist. Immerhin: die Scheu, eine Person stumm und allein auf der Bühne zu lassen, ist geschwunden.

Im ersten Akt bleibt Fjeldbo dreimal allein; zuerst S. 23 und 24 (S. W. VI): die Menge johlt im Zelt, während Bastian kommt und wieder geht, bis dann Stensgård erscheint; am Schlufs des ersten Aktes heifst es (S. 32): *Fjeldbo bleibt allein zurück.*

Zu Beginn des zweiten Aktes wartet der Buchdrucker Aslaksen und *setzt sich dicht bei der Thür. Pause* — (S. 33),

bis Fjeldbo kommt. Nachher bleibt auch Stensgård allein, wenn der Buchdrucker ihn *durch die Mitte* verläfst, ehe Lundestad *in der vordersten Gartenthür* erscheint (S. 54). Die Anzahl der Türen, von denen in den Garten allein mindestens zwei, zum Speisesaal und nach draufsen je eine führen (s. S. 33), ist hier eine wesentliche Hilfe zur Verkürzung des Alleinseins. Entsprechend zeigt auch der Schauplatz des dritten Aktes (ein *Vorzimmer*, wie oben ein *Gartenzimmer*!) vier Türen. In diesem dritten Akt bleibt der Kammerherr dreimal allein (S. 74, 82, wo er selbst den „nächsten" ruft, und S. 83). Das letzte Mal heifst es: *Der Kammerherr geht mehrmals auf und ab; dann will er in sein Comptoir treten. Im selben Augenblick kommt Erik Bratsberg durch die Mitte.*

Im vierten Akt findet sich schon eine innigere Verknüpfung der Szenen — ermöglicht durch das Wahlgetriebe, von dem alle Augenblicke jemand in Frau Rundholms Gastzimmer hereinplatzt. Wenn A und B eine Szene hatten, so erscheint C, und B verschwindet erst nach einigen Wechselreden. [S. 95: Hejre und Stensgård — zu ihnen kommt Fjeldbo: Hejre ab. S. 98: Zu Stensgård und Fjeldbo kommt Lundestad: Fjeldbó ab (S. 99).] S. 103 bleibt Stensgård allein: er *geht mehrmals heftig auf und ab; bald bleibt er am Fenster stehen, bald rauft er sich das Haar. Gleich darauf kommt Bastian Monsen durch die Mitte.* S. 108 (zwischen Stensgård, Madam Rundholm und Ragna) und S. 110 (zwischen den beiden ersteren und Hejre) wiederholt sich das Schema ABC. Von da an beherrscht ein vielfältiger Dialog die Bühne, sodafs fast immer drei oder mehr Personen anwesend sind.

An einem Intrigenlustspiel wurde also zuerst die neue Technik erprobt — und zunächst bestand die Vermeidung der Monologie darin, eine Person, die allein auf der Bühne ist, nicht sprechen zu lassen. Daneben aber zeigt sich ein Ansatz dazu, dies Alleinsein zu beschränken. Es gelingt noch nicht recht, dem Dialog ungezwungen alles einzuverleiben, was der Zuschauer erfahren soll: besonders zur Exposition wird noch ein etwas gesuchter Dialog benötigt.

Gleich nach Vollendung des Lustspiels wendet sich Ibsen wieder seinem grofsen welthistorischen Schauspiel zu, das nun die Probe aufs Exempel der neuen Technik glänzend bestehen

sollte: **Kaiser und Galiläer** [1) 1864 resp. 1869—1873; 2) 1873; 3) —; 4) 1888; 5) 1896].

Am 10. Juni 1869 schrieb Ibsen an Hegel (S. W. X, 121): *Nun mache ich mich also endlich an die grofse und lange geplante Arbeit: ‚Kaiser Julian'.* Aber es kam noch sehr vielerlei dazwischen, und erst anderthalb Jahre später stellt sich der Plan wieder bestimmter ein. Am 28. Oktober 1870 sagt der Dichter in einem Briefe an Peter Hansen (der an einer Biographie Ibsens arbeitete), nachdem er hervorgehoben hat, wie er in so grofser — nicht nur räumlicher — Distanz von seiner Heimat stehe: *Ich mufs meine Rettung in einem Fernliegenden suchen, und da denke ich, mich an „Kaiser Julian" zu machen* (S. W. X, 151). Aber es wird immer noch nichts daraus. Die Wirkungen des deutsch-französischen Krieges, die in Dresden sich recht fühlbar machen, lassen Ibsen zu keiner Ruhe kommen. Er plant einen Operntext für seinen Landsmann Heise (a. a. O. S. 152). Die Briefe aus diesem Winter lassen die grofsen Umwälzungen ahnen, die sich in den Anschauungen Ibsens vollziehen (vgl. besonders den Brief an Brandes vom 19. Dezember 1870, S. W. X, 154 ff.).[1] Am 19. Januar 1871 aber heifst es ganz unerwartet, dafs die erste Abteilung des Schauspiels (es sollte ursprünglich deren drei haben) schon fertig ist (a. a. O. S. 157 ff.). Die ebendort ausgesprochene Hoffnung, im Juni desselben Jahres das Ganze zu beenden, verwirklicht sich wieder nicht entfernt. Es kommt die Herausgabe der Gedichte dazwischen (vgl. S. 161). Im Sommer beginnt dann die eigentliche Arbeit, die noch fast ein Jahr in Anspruch nimmt. —

Das Vermeiden der Monologie im Bund der Jugend hatte Ibsen selbst nur als *Kunststück* betrachtet (s. oben S. 115), auf das er sich nicht viel zugute tat. So findet sich denn auch in seinem letzten historischen Drama gelegentlich ein nachlässiges, gleichsam stehengebliebenes Zusichselbstsprechen, das aber immer nur ein paar Worte umfafst. Im Beginn des Werkes, nachdem der Kaiser in der Kirche verschwunden ist, bleibt Julian zurück. Er *(blickt nach der Kirche). ‚Was will er von Gallos? In dieser heiligen Nacht*

[1]) Siehe ferner den 10. Exkurs.

kann er doch nicht daran denken —! O, wer da wüſste . . .‘ (S. W. V, 12 f.). — Und später, nach des Kaisers Eröffnung, daſs er den Libanios verbannt habe, sagt *Julian (leise). ‚Ihn selbst — ihn selbst.*‘ (S. 36).

Am Schluſs des fünften Aktes von Teil I (Cäsars Abfall) heiſst es: *Maximos (leise, sieht ihm nach). ‚Also doch!‘ Euthcrios. ‚Rede, rede — was sollen diese geheimen Künste?‘ Oribases. ‚Und das jetzt, da jeder Augenblick kostbar —‘ Maximos (flüstert unruhig, indem er den Platz wechselt). ‚Diese feuchten schweifenden Schatten! Pfui — dieses schleimige Gewürm am Boden —!‘* (a. a. O. S. 137).

Man sieht, wie leicht sich selbst diese Stellen auch vom Wahrscheinlichkeitsstandpunkt aus rechtfertigen lieſsen.

Nirgends finde ich nun — auch bei Woerner und Reich[1]) nicht — den mindesten Hinweis auf die erstaunliche Tatsache, daſs in diesem Schauspiel die Monologie fehlt, obwohl es ein historisches ist und zum Hauptschauplatz — bei allem Lokalwechsel — immer die Seele des Helden hat. Es ist doch selbstverständlich, daſs der Verzicht auf den Monolog gerade bei einem derartigen Stoff eine völlige Änderung der gesamten Technik bedingt. Eine auſserordentliche Geschlossenheit und festeste Verknüpfung der Szenen wird erreicht; ein ununterbrochener Wechsel der Empfindungen, bunt und harmonisch und doch gesteigert.

Die Darstellung dieses Werkes — bisher handelte es sich bei einer solchen stets um eine Zusammenziehung der zehn Akte auf die Hälfte des Umfangs — bietet dem Theater der nächsten Zukunft noch eine der schwierigsten und besten Aufgaben. Die Schauspielkunst ist ja schon im Begriff, den rechten Stil für den neuen Ibsen zu finden: er muſs auch schon zurückgetragen werden bis zum Drama von Kaiser und Galiläer. Wie der Galiläer unsichtbar mitspielt, müssen die Darsteller auch hier schon das unhörbare Wort, das Wort zwischen den Worten, zum Ausdruck bringen. Dies Drama zeigt wieder einen Fortschritt in der Fähigkeit Ibsens,

[1]) Dieser schreibt vielmehr (S. 391): *Streng verpönt wird in Ibsens modernen Dramen der Monolog.* Das sagt erstens zu viel: siehe Puppenheim; zweitens zu wenig: siehe Kaiser und Galiläer.

Gedanken zu offenbaren, ohne sie aussprechen zu lasser. Der Kaiser Konstantios — im ersten Akt — ist ja geradezu auf diese Sprechweise gestellt.

Julian freilich, leicht sich hingebend, hat immer einen Gefährten, mit dem er alles, was ihn bewegt — und auf diesem „alles" ruht ja das Drama — erwägt. Rückhaltlos spricht er zu jedem, sei es Libanios, Helena, Basilios, Gregor — oder der Mystiker Maximos, der schon fast Julians zweites Ich darstellt. Diese Charakteranlage Julians ist also indirekt — da sie viele Aussprachen bedingt — Mittel zur Ersparung der Monologie.

Trotz aller Gehobenheit, die der Sprache in diesen geistigen und religiösen Stürmen verliehen wird, ist sie doch immer die Sprache der Wirklichkeit.

Um die Chronologie der Dramen nicht unterbrechen zu müssen, übergehe ich die nächsten Jahre nach 1873 und wende mich zu den **Stützen der Gesellschaft** [1) 1875—1877; 2) 1877; 3) 1877; 4) 1878; 5) 1878], um erst im späteren Zusammenhang gelegentlich auf die verschiedenen Pläne und Tätigkeiten Ibsens in dieser Zeit (den 1870er Jahren überhaupt) einzugehen. — Mit diesem Stück beginnt für uns heute der eigentliche Ibsen. Aber er beginnt erst mit ihm. Es beginnt das Gesellschafts- und Familiendrama; es beginnt die längst angekündigte „Revolutionierung des Menschengeistes"; es beginnt das neue Drama — von einem Diderot schattenhaft vorausgesehen, als er schrieb: *Quelquefois j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique* (VII, 313).

Die Intrige wird von nun an ausgeschaltet. Es werden, im wesentlichen, nicht mehr Menschen gezeigt, die unter ihren Mitmenschen durch gewisse Manipulationen etwelche Verwirrung stiften. Es gibt keine Zufälle mehr und keine Mifsverständnisse. Alles hat seine Bedeutung. Niemals vielleicht hat die Welt ein Kunstwerk gesehen, das so durchgearbeitet ist, wie eines dieser Dramen. Die Wahrscheinlichkeit im Unwahrscheinlichen — das ist das Drama, die Kunst überhaupt. (Das Unwahrscheinliche ist die Konzentration, die Elektion, die Steigerung, die Idee.) Und hier ist die höchste Wahr-

scheinlichkeit im höchst Unwahrscheinlichen: das ist ein Gipfel des Dramas.

In den Stützen der Gesellschaft zeigt sich deutlich die Vervollkommnung der neuen Technik.[1]) Das Beiseite fehlt gänzlich, wie auch nachher im Puppenheim sogar. Etwas Monologartiges findet sich freilich noch an einigen Stellen, doch in so geringem Grade, dafs die starke Monologie im folgenden Puppenheim schon einen Gegensatz dazu bedeutet. Überdies kann man an den betreffenden Stellen immer eine gewisse Rechtfertigung für die Wahrscheinlichkeit des „Monologs" ausfindig machen, der also gar keiner ist. Auch darin ist Ibsens Lebensbeobachtung von einer unfehlbaren Sicherheit, dafs sie, den Eigenheiten der Charaktere entsprechend, gewisse Arten der Monologie gestattet. Der selbstbewufste und resolute Konsul Bernick kann ganz wohl im Triumph des Augenblicks hinter dem Schiffsbaumeister Aune hermurmeln: *Aha! Dem Burschen hätt' ich die Starrköpfigkeit ausgetrieben. Ich nehm's als ein gutes Zeichen* — (zweiter Akt, S. W. VI, 190). Zudem ist Frau Bernick im Hintergrund auf der Terrasse, und eine solche halbe Anwesenheit läfst bekanntlich leicht einen Gedanken laut werden, der sonst vielleicht stumm geblieben wäre.

Auch ein wenig *halblaut* vor sich hinschimpfen wird dieser Charakter, wie III, Anfang (a. a. O. S. 220): *Empörend! Doch nein! Es ist ja unmöglich, — undenkbar!*

Die Worte der Lona Hessel, wenn sie ihrer Schwester nachsieht: *Arme Betty* (zweiter Akt — S. 207) sind ebenso natürlich wie Bernicks Frage: *(vor sich hin): ‚Indian Girl —?'* (S. 231) oder *(in unruhigen Gedanken): ‚Untergehen —?'* (ebd.).

All die Kämpfe, die der Konsul mit sich selbst auszufechten hat, werden mit grofser Kunst hinter dem Dialog aufgezeigt, ohne dafs die Personen, mit denen er jeweilig spricht, an ihm mehr als eine besondere Unruhe merkten, die sie auf etwas ganz anderes schieben. Völlig ungezwungen ist der Dialog freilich noch nicht; weder wenn Vergangenes ausgekramt wird, wie (II, Mitte) zwischen Johann und Bernick

[1]) Wie bewufst sie war, darüber vergleiche S. W. X, 476 die Worte an Hegel.

(S. 197 ff.), noch wenn die Seelenkämpfe des Konsuls durchblicken sollen, wie im vierten Akt bei den Gesprächen mit Rummel (S. 243 ff. und 257 ff.). Z. B. S. 245: *Wenn einem Fahrzeug etwas zustöfst, so ist ja damit noch nicht gesagt, dafs Menschenleben zu Grunde gehen müssen; doch können Schiff und Ladung zum Teufel gehen —; man kann Koffer und Papiere einbüfsen —.* Oder, etwas weiterhin, bei der Mitteilung Lonas, dafs Johann und Dina nicht mit der „Indian Girl" gefahren sind (S. 255 f.), und bei den folgenden Szenen, die sich um Olafs Verlust und Wiedergewinn drehen. Worte wie jenes *Zu spät — und zwecklos* — (S. 256) sind noch halb und halb für den Zuschauer da — und ähnlich etwa des frommen Vigeland Ausruf: *Na, da hol' mich aber der Teufel —! Herr Jesus, was sag' ich da!* (S. 267).

Aber beim Alleinbleiben einer Person, das im Bund der Jugend meist noch (mit Stillschweigen) übergangen werden mufste, findet sich nun schon regelmäfsig eine charakteristische Bewegung oder dergl. vorgeschrieben.[1]) Z. B. im zweiten Akt (S. 203): *Johann (sieht ihm eine Weile nach). ‚Hm —' (Er will in den Garten gehen . . .)* usw. Oder im dritten Akt (S. 233): *Bernick steht einen Augenblick unentschlossen da; dann geht er rasch zur Ausgangsthür, als ob er Aune zurückrufen wolle, bleibt aber voll Unruhe stehen, die Hand an der Thürklinke. In demselben Augenblick wird die Thür von aufsen geöffnet* — usw.

Interessant ist die auch sozusagen monologische Art, wie am Anfang des dritten Aktes das Interesse auf Olaf gelenkt und so auch diese Art der Stellung Bernicks beleuchtet wird, während zugleich Olafs späteres Ausreifsen eine Begründung und Vorbereitung erfährt (s. S. W. VI, 217).

---

[1]) Nur vermutungsweise will ich hier auf den möglichen Einflufs Wagners hinweisen. Doch scheint Ibsen nicht, wie es seine Absicht war, der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses (1876!) beigewohnt zu haben. Denn John Paulsen und Grieg, die dort waren, suchten den Dichter alsbald in Gossensafs auf (vgl. J. Paulsen, Erinnerungen an Henrik Ibsen, Berlin 1907, SS. 3, 6, 103). Immerhin wäre ja eine Vermittlung der neuen Eindrücke durch diese Besucher oder auch eine spätere persönliche Kenntnisnahme denkbar.

Die Technik des **Puppenheims** [1) 1879; 2) 1879; 3) 1879; 4) 1880; 5) 1880][1]) weist merkwürdigerweise einen grofsen Rückschritt auf.

Die Tatsache der Monologie könnte schon genügen, um die Verweisung in eine frühere Periode nahezulegen.[2]) Daneben ist aber auch ihre Art charakteristisch. Sie macht den Eindruck, den etwa Lessings Monologkunst gibt: die höchste Wahrscheinlichkeit im Unwahrscheinlichen wird erstrebt (vgl. oben S. 108). Es ist, als wäre Ibsen bemüht gewesen, das in einem älteren Plane als notwendig vorgesehene Ausdrucksmittel, das er dann in drei Stücken verschmäht hatte, nun, da er es noch einmal benutzen mufste, wenigstens mit höchster Kunst anzuwenden.

Das Beiseite wird ganz vermieden, und so entsteht ein Übergang von den früheren Stücken her, bei denen es nie stark gebraucht wurde und immer mehr zurücktrat.

Lyrische Elemente im Monolog werden wenig und auf ganz besondere und knappe Art gegeben. Das meiste wird zum Verständnis der Handlung gesprochen, wobei äufserste Kürze herrscht und stets nach wahrer Motivierung gestrebt wird.

Eine grofse Rolle spielen die Anweisungen gerade in den Monologen. So wird z. B. gleich im Beginn nur das aller-

---

[1]) Beachtenswert ist, wie auch schon bei den Stützen der Gesellschaft, die Zusammendrängung der fünf Daten auf wenig mehr als ein Jahr, die immer häufiger und schliefslich zur Regel wird.

[2]) Hier war ein längerer Exkurs vorgesehen, in dem die Hypothese aufgestellt wurde, ein Puppenheim sei schon 1869 oder 1870 entworfen worden. Diese Hypothese stützte sich, kurz gesagt, auf eine Anzahl Briefstellen, auf die Verstärkung des, im Puppenheim (Krogstad — Frau Linde) nur episodischen, Motivs des *gemordeten Liebeslebens* in den Stützen der Gesellschaft, während sonst nur die späteren Stücke Motive der früheren verstärkt wiederholen, — und besonders auf die weiter unten im Text gekennzeichnete Art der Monologie, deren Herübernahme erklärt wurde durch die Unmöglichkeit, an dem einmal konzipierten und durchgearbeiteten Plane (aus alter Zeit) organische Veränderungen vorzunehmen. — Im Dezemberheft 1906 der „Neuen Rundschau" veröffentlichte jedoch Julius Elias aus Ibsens Nachlafs u. a. einen Entwurf zum Puppenheim aus dem Jahre 1878. Die ihm vorgelegte Hypothese erklärte er überdies für ein Ding der Unmöglichkeit. — Danach bleibt das Rätsel dieses technischen Rückschrittes (s. noch unten S. 126f.) einstweilen ungelöst.

nötigste von Nora gesprochen, während das übrige die Anweisungen vorher und nachher besagen: *(— — — Sie zieht eine Tüte mit Makronen aus der Tasche und ißt ein paar; dann geht sie vorsichtig an die Thür ihres Mannes und lauscht.) ‚Ja, er ist zu Hause'. (Trällert wieder leise vor sich hin, indem sie rechts an den Tisch tritt.)* (S. W. VI, 278). Hierin zeigt sich ein fast unmittelbares Anknüpfen an die Helden auf Helgeland (s. oben S. 108).

Das stumme Spiel mit der Makronentüte findet erst im folgenden Auftritt mit Helmer seine Ergänzung und Erklärung: *‚Hat das Leckermäulchen etwa heut in der Stadt genascht?, Nora. ‚Aber nein, wie kommst Du darauf?'* (S. 281) usw. — und im Auftritt mit Rank und Frau Linde (S. 298). Wieviel feiner und stärker ist nun die Wirkung der Näscherei und Flunkerei Noras, als sie einst gewesen wäre bei einem erläuternden Selbstgespräch!

Ähnlich jener Anweisung für Hjördis in den Helden auf Helgeland (s. oben S. 107) heißt es beim ersten Erscheinen Krogstads (S. 295): *Frau Linde stutzt, fährt zusammen und wendet sich dem Fenster zu.* Auch hier wird durch kein Beiseite die Erkennung verdeutlicht.

Nach Noras großer Auseinandersetzung mit Krogstad beginnt dann die Reihe jener sozusagen naturalistischen Monologe, in denen der Ausbruch des Affektes es nur zu Gedankenandeutungen kommen läßt. Bezeichnend sind wieder — wie im Hjördisdrama — die Gedankenstriche, Frage- und Ausrufungszeichen (s. oben S. 108). Und immer wieder die mit dem Text abwechselnden Anweisungen, noch sehr vermehrt gegen einst. Sie können stellenweise den Text völlig überflüssig machen — so ausdrucksvoll sind sie. Wo die Worte überwiegen, da werden sie so gewählt, daß sie nahezu wirklichkeitsgetreu sind, wie z. B. gegen Schluß des ersten Aktes: *Alles will ich thun, was Dir Freude macht, Torvald; — ich will singen, will tanzen* — (S. 311). Ferner immer wieder in diesen Monologen des ersten und zweiten Aktes ein *es ist unmöglich, das ist nicht wahr* oder *es darf nicht geschehen!* — hervorgestoßen, um sich gleichsam durch den Klang der eigenen Stimme zu beruhigen und zu überreden. Im Zustand der wahnwitzigen Aufregung wird dieses Sprechen überhaupt

vielfach sehr echt, und die Knappheit und Wirrheit der Ausrufe brauchte nur noch etwas gröfser zu sein, um hier nichts Unwirkliches mehr sehen zu lassen.

Mit der Steigerung der Angst im zweiten Aufzug vermehrt der Dichter denn auch die Ausbrüche dieser Angst und in ihnen die Wirrheit der Gedanken, wobei er genötigt ist, allerlei aussprechen zu lassen, was durch bloſse Pantomime nicht recht klar gemacht werden kann. Im zweiten Monolog des zweiten Aktes heiſst es: *Jetzt wird der Muff abgebürstet. Schöne Handschuhe. Schöne Handschuhe* (S. 318). Das lieſse sich zeigen. (Aber der Realismus liegt hier gerade darin, daſs es nicht nur gezeigt, sondern, mechanisch, ausgesprochen wird.) Im Beginn des zweiten Aktes: *‚Da ist wer!‘ (Geht an die Thür, lauscht.) ‚Nein, — niemand‘* (S. 316). Das lieſse sich ebenfalls noch ohne die Worte zeigen. Aber (ebd.): *Selbstverständlich — heute am ersten Weihnachtsfeiertag kommt niemand, — und morgen auch nicht* —; oder gar, an der ersterwähnten Stelle: *‚Dürft' ich nur ausgehen! Wenn nur niemand kommt. Wenn hier zu Hause inzwischen nur nichts passiert. Ach Unsinn! Wer soll denn kommen?!* (S. 318) — das läſst sich nicht zeigen.

Fragt sich nur, ob solche Äuſserungen überhaupt notwendig sind, um die gesteigerte Erregung Noras zu offenbaren. Notwendiger sind jedenfalls andere, in denen die Situation erläutert wird, wie im zweiten Aufzug (S. 338 f.), wo Krogstad den Brief in den Kasten wirft, was dem Zuschauer leicht verloren gehen könnte, wenn nicht Nora ihre Spannung und ihr Entsetzen auch in Worten äuſserte.

Wenn Nora als die einzige Person des Stückes Alleingespräche hielte, so lieſse sich mit Situation und Charakter noch eine leidliche Verteidigung der Realität führen. Doch eröffnet Frau Linde den dritten Akt (S. 346) mit ein paar Worten, die zwar sehr genau den hier zu erwartenden Gedanken entsprechen, aber doch nicht ohne besondere Ursache laut werden können. Das gilt auch von dem zweiten Teil der Sätze, die sie nach Krogstads Abgang noch spricht, während der erste wieder in freudiger Aufregung hervorgestoſsen werden könnte: *Frau Linde (räumt ein wenig auf und legt ihren Mantel und Hut zurecht). ‚Welch eine Wendung! Ja, welch*

eine Wendung! Menschen, für die ich arbeiten, — für die ich leben kann; ein Heim, in das ich Glück und Behagen bringen darf. Da heifst es allerdings fest anpacken. — Wenn sie nur bald kämen —' (horcht.) ‚Ah, da sind sie schon. Wo sind meine Sachen!' (S. 351).

Noras Worte, als Helmer den Briefkasten geleert hat: *(am Fenster). ‚Der Brief! — Nein, nein, Torvald!'* (S. 359) sind weder als Beiseite noch als an Helmer gerichtet aufzufassen, sondern etwa als ein kleines Stofsgebet.

Etwas, was spätere Zeit unnachahmlich im Dialog vorausgeschickt hätte, mufs Nora in ihrem letzten Monolog, wenn sie davoneilen will, aussprechen: *Und auch die Kinder nicht. Auch die nicht. Niemals, niemals!* (S. 361). Dennoch wird schon jetzt die Bemerkung vermieden: Meinen Kindern sag' ich nicht Lebewohl aus den und den Gründen. — Ganz zeigt sich aber der zukünftige Dialogzauberer in der Enthüllung der Absicht Noras, ins Wasser zu gehen, um — wie sie meint — damit zu verhindern, dafs Helmer sich etwa für sie opfere. Das wird nirgends im Monolog gesagt. Es blitzt nur im Dialog durch, und am stärksten zuletzt, als Helmer sie zurückhält — und sie glaubt, das Wunderbare zu erleben: dafs er ihr Opfer hindern wolle. Die Ironie solcher Worte gehört zu den stärksten tragischen Mitteln: *Nora (versucht sich loszureifsen). ‚Du darfst mich nicht retten, Torvald!'* (S. 361). Dann (ebd.): *Lafs mich fort! Du sollst nicht für mich büfsen. Du sollst es nicht auf Dich nehmen.* — Nun kommt die Erkenntnis, die Durchschauung dieses Gatten, der garnicht an so etwas gedacht hat. Nora *sieht ihn immer noch unverwandt an* (S. 362), sie sagt nichts, dann und wann nur ein Wort, während er, ohne es zu ahnen, in breiter Rede sich ganz enthüllt. Und in der schweigenden Nora vollzieht sich nun die grofse Wandlung.

Die Schlufsworte des verlassenen Helmer liefsen sich wieder leicht der verzweifelten Stimmung zuschreiben. Aber Ibsen macht hier gar keinen Anspruch auf volle Wirklichkeitstechnik. Er beherrscht sie noch nicht (oder nicht mehr).[1])

[1]) Wenn man auf die isolierte Stellung der Nora als Monologgrund hinweist — doch vertraut sie immerhin das Meiste der Frau Linde an, die

Dabei ist nicht nur der Gegensatz rückwärts, gegen die Stützen der Gesellschaft, merkwürdig: auch vorwärts, gegen die Gespenster, besteht ein Abstand, wie er sonst in zwei Jahren nicht ohne weiteres überwunden wird.

10. Exkurs.

Ibsen über die Sprache im Drama (zu S. 118).

In jenem Übergangsjahrzehnt zwischen 1869 und 1879 gewannen Ibsens Anschauungen und Tendenzen immer festere Form. Das gilt auch für alle Einzelheiten seiner dramatischen Technik. Ein Brief vom 15. Januar 1874 an den Engländer Gosse (S. W. X, 223) zeigt recht deutlich, wie dem Dichter die Notwendigkeit seiner besonderen Sprachbehandlung bewufst war. Es heifst da: *Sie meinen, dafs mein Schauspiel* [Kaiser und Galiläer] *in Versen geschrieben sein müfste, und dafs es dadurch gewonnen hätte. Darin mufs ich Ihnen widersprechen, denn das Stück ist, wie Sie bemerkt haben werden, in einer Form angelegt, so realistisch wie nur möglich: die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte. Ich wollte im Leser den Eindruck hervorrufen, dafs das, was er lese, ein wirkliches Geschehnis sei. Würde ich den Vers angewandt haben, so hätte ich damit meiner eigenen Absicht und der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, entgegen gearbeitet. Die vielen und unbedeutenden Charaktere, die ich vorsätzlich in das Stück gebracht habe, wären verwischt und ineinandergemengt worden, wenn ich sie allesamt in rhythmischem Takt hätte reden lassen. Wir leben nicht mehr in Shakespeares Zeit, und in den Kreisen der Bildhauer redet man nachgerade schon davon, die Statuen mit natürlichen Farben zu bemalen ... Im grofsen ganzen mufs die sprachliche Form sich nach dem Grad von Idealität richten, der über der Darstellung ruht. Mein neues Schauspiel ist keine Tragödie im Sinne der älteren Zeit; was ich habe schildern wollen, das sind Menschen, und gerade des-*

---

dann, als Vorläuferin des Gregers Werle, Wahrheit in dieses Haus bringt — so bedenke man etwa die spätere, so viel strengere Isolierung der Hedda Gabler, wo nur hinter dem (immer zweischneidigen) Dialog und in einigen Pantomimen die zweite (erste) Seele gezeigt wird.

halb habe ich sie nicht mit „Götterzungen" reden lassen. — Ich führe bei dieser Gelegenheit auch die wesentlichen sonstigen Äufserungen Ibsens zur Frage der Sprache im Drama an. Am 25. Mai 1883 schreibt er an die Schauspielerin Lucie Wolff, der er die Bitte um einem Prolog abschlägt (S. W. X, 325): *Die Versform hat der Schauspielkunst aufserordentlich vielen Schaden zugefügt.*[1]) *Ein Bühnenkünstler, der sein Repertoire aus der Schauspieldichtung der Gegenwart holt, sollte ungern auch nur einen Vers in den Mund nehmen. Die versificierte Form wird im Drama der nächsten Zukunft kaum eine nennenswerte Verwendung finden: denn die dichterischen Intentionen der Zukunft werden sich damit sicherlich nicht vertragen können. Sie wird deshalb zu Grunde gehen. Die Kunstformen sterben ja ebenso gut aus, wie die fabelhaften Tierformen der Vorzeit ausstarben, da ihre Zeit um war.*[2]) — *Eine Tragödie in fünffüfsigen Jamben ist heutzutage schon eine ebenso seltene Erscheinung wie der Vogel Dodo, wovon nur einige ganz wenige Exemplare unten auf einer afrikanischen Insel leben. — Ich selbst habe in den letzten sieben, acht Jahren kaum einen einzigen Vers geschrieben, vielmehr ausschliefslich die ungleich schwierigere Kunst gepflegt, in schlichter, wahrer Wirklichkeitssprache zu dichten.*

Am 27. Juni 1884 heifst es andererseits in einem Briefe aus Rom an Theodor Caspari (a. a. O. S. 180 f.): *Ich erinnere mich wohl, dafs ich mich einmal etwas despektierlich über die Verskunst ausgesprochen habe.*[3]) *Aber das rührte nur von meinem eigenen damaligen Verhältnis zu dieser Kunstform her. Ich habe schon lange aufgehört, allgemeingültige Forderungen zu stellen, weil ich nicht mehr glauben kann, dafs solche Forderungen mit irgend einem inneren Recht aufgestellt werden können. Ich meine, wir haben alle, einer wie der andere,*

---

[1]) Vgl. Diderot, Oeuvres complètes VII, 123.

[2]) Düsel zitiert (S. IX) ein *keckes* Wort Zolas: *von den Versepen, sie würden über kurz oder lang ausgestorben sein wie die grofsen Tierformen der Urzeit.* Da er aber keine Quelle angibt, so fürchte ich, er hat Ibsen und Zola verwechselt.

[3]) Gemeint ist vermutlich, wenn nicht das oben zitierte, die Abhandlung Über die Kaempevise etc. (s. oben S. 105).

nichts anderes und nichts besseres zu thun, als im Geist und in der Wahrheit uns selbst zu realisieren. —[1])

Dieses Allverstehen, das ja keinem so nötig und so eigen ist, als dem Dramatiker, der hinter allen seinen Personen und doch hinter keiner von ihnen stehen mufs, läfst es auch nicht zu, dafs Ibsen auf seine neue Technik pocht oder sie gar als alleinseligmachende hinstellt, wie nachher ein paar „Naturalisten" taten.

3. Periode.

Monologlose Technik.

Die **Gespenster** [1) bis 1881; 2) 1881; 3) 1883; 4) 1884; 5) 1886] eröffnen die Reihe der zehn letzten Dramen, die inhaltlich wie technisch Ibsens Meisterwerke bilden. In keinem Stück mehr findet sich von jetzt an eigentliche Monologie. Was als solche erscheinen könnte, ist immer naturalistisch zu erklären und oft ohne das Bedürfnis einer Aufklärung gesetzt, nur um durch die Art des Sprechens und der Worte zu charakterisieren. Hierbei bleibt es meist nicht, sondern die Worte der Personen pflegen obendrein noch eine tiefere Bedeutung zu erhalten, die auch den gesamten Dialog der meisten dieser Stücke kennzeichnet: es ist ein doppelter Dialog, dem Grade nach verschieden — von den einfachen, auf vorhergegangenes zielenden Worten bis zu den ausgesprochenen Symbolen.

Bei einigen Dramen, so auch in den Gespenstern, tritt die Pantomime hervor. Es zeigt sich, auch aufserdem, wieder — als eine Art Rückschlag gegen die Monologie des Puppenheims — ein vielleicht absichtliches Bevorzugen von Pausen, von stummen Momenten in der Handlung; sie treten nicht nur an wesentlichen Stellen ein, sondern, ganz naturalistisch, gelegentlich ohne tiefere Bedeutung, wenngleich stets begründet und, auf irgend eine Weise, auch wirksam.

Im ersten Aufzug der Gespenster bringt, nach dem Abgang des Tischlers, Reginens Alleinsein eine kleine Pause: sie *blickt hastig in den Spiegel, fächelt sich mit dem Taschentuch und macht ihre Kravatte zurecht; darauf macht sie sich wieder*

[1]) Vgl. hierzu das im zweiten Abschnitt („Hervortreten des Prosa- und Wirklichkeitsdramas") ausgeführte — oben S. 12 ff.

an den Blumen zu schaffen (S. W. VII, 12). Bald nachher bleibt der Pastor allein und *geht ein paar Mal im Zimmer auf und ab, bleibt einen Augenblick, mit den Händen auf dem Rücken, im Hintergrund stehen und sieht in den Garten hinaus. Dann kommt er wieder in die Nähe des Tisches, nimmt ein Buch in die Hand und sieht das Titelblatt an; er stutzt, und besieht dann noch mehrere). ‚Hm; — ja so!!'* (S. 15). Hier wirken die stummen Auftritte — aufser zur Charakteristik — lediglich zur Spannung mit.

Im zweiten Aufzug (Mitte), nachdem der Pastor die Frau Alving verlassen hat, weckt ihr stummes Alleinsein jedoch ganz besondere Stimmungen im Zuschauer (, wobei es freilich zum guten Teil auf den Zuschauer ankommt): *Frau Alving (seufzt, sieht einen Augenblick zum Fenster hinaus, räumt ein wenig im Zimmer auf, will in das Speisezimmer gehen, bleibt jedoch mit einem gedämpften Aufschrei in der Thür stehen). ‚Oswald, Du sitzt noch bei Tische!'* (S. 57). Ich zitiere bis hierher, weil ein solcher Ausruf, als Anrede, auch — doch schon seit längerem — zu Ibsens neuer Technik gehört. Hier würde es früher etwa geheifsen haben: *(für sich) Er ist noch drinnen. Und am Tisch!* Man wundert sich immer wieder, dafs solche Dinge — soviel kunstvoller und soviel wahrer, dabei soviel lebendiger — nicht viel früher zur allgemeinen Technik gehört haben. (Dafs sie vereinzelt, mehr unbewufst, auftauchten, ist etwas anderes.)

Zu erwähnen wären die Worte der Mutter am Schlufs, nach dem Zusammenbruch. Wie hier beide Personen eigentlich für sich reden und doch nicht für sich — das ist gleichsam ein besonderer Trumpf der realistischen Technik. Das Reden des Geisteskranken versteht sich von selbst.[1]) Frau Alving spricht zu Oswald, doch auch zu sich selbst, in bebender Furcht, fast wahnwitzig, wie er.

---

[1]) R. von Gottschall schreibt in der „Deutschen Revue" 1896 (I) in einem Aufsatz über den Monolog im Drama auf S. 217: *Der Monolog widerspricht also bei geistig gesunden Helden, zu denen allerdings diejenigen Ibsens und seiner Jünger meistens nicht gehören, der realen Wahrheit.* Schade! Die früheren Helden Ibsens — etwa die der historischen und romantischen Periode — waren geistig intakt — bis auf das Mitsichselbstsprechen; die neueren sind geistig defekt — bis auf das Nichtmitsichselbstsprechen: das genügt wohl, um Ibsens Perversität zu erweisen.

Beispiele dafür, wie Ibsen den schweigenden Verrichtungen gelegentlich viel Platz einräumt (vgl. oben S. 129), bietet besonders Pastor Manders. So wenn er im ersten Akt sich des Schirms und Paletots entledigt, welche Regine hinausträgt, während er wiederum Hut und Reisetasche ablegt (S. 12). Dies alles geschieht ebenso schweigend, wie nachher der Pastor die Papiere aus dieser Tasche holt und sie auf den Tisch legt (S. 16), und wie er sie im zweiten Akt wieder zusammenpackt (S. 57). Nachher hört man Osvald wiederholt sich Liqueur einschenken, während Frau Alving sich ans Fenster setzt — zunächst ohne dafs gesprochen wird. Dann kommt Osvald herein: *Kurze Pause* (S. 58). Bald danach wieder: *Pause,* während es dämmert. *Osvald geht im Zimmer auf und ab* (S. 59). Auch an jenen eben angeführten Stellen, wo nicht ausdrücklich *Pause* vorgeschrieben ist, wäre es sehr verkehrt, durch entsprechende Verteilung des Dialogs auf die Handlungen eine Pause verhindern zu wollen.

Noch mufs ich hier widerlegen, was Düsel in der 63. Anmerkung (S. 83) seiner Schrift sagt: *Ganz kommt aber auch Ibsen bei der Entwicklung seiner meist recht umständlichen Vorgeschichte nicht ohne die bequeme französische Vertrautentechnik aus, wenigstens mufs sein Pastor Manders für die Exposition in den „Gespenstern" dieselben Dienste leisten, die sonst die „confidents" thaten* — —. Bekanntlich ist Frau Alving mit die Heldin des Stückes, und ihre Stellung zum Pastor Manders bildet einen der wesentlichsten Faktoren der ganzen Handlung. Dementsprechend ist der Pastor eine sehr wichtige Figur und nichts weniger als ein *confident.* Und die Kunst der Exposition bezeugt sehr treffend Schlenther in der Einleitung (S. W. VII, S. XIII): *Alle Vorbedingungen des tragischen Endes gehören vergangener Zeit. Es wird erzählt, was geschah. Aber nichts wird, wie es bei deutschen Autoren, auch bei solchen, die schon von Ibsens Meistertechnik hätten lernen können, fast immer der Fall ist, des Publikums wegen berichtet. Was für die Zuschauer neu, überraschend, überwältigend ist, überrascht und überwältigt auch eine der fünf handelnden Personen.* — Wenn aber einmal etwas erzählt wird, was die Anwesenden schon wissen, so geschieht es aus ganz besonderen Gründen, wie im ersten Akt gegen Ende: *Frau*

Alving. ‚— — — *Seit jener Stunde setzten Sie — unser täglicher Freund und Gast — Ihren Fuſs nicht mehr in unser Haus.*‘ *Manders.* ‚*Sie und Ihr Mann verlieſsen ja gleich darauf die Stadt.*‘ *Frau Alving.* ‚*Jawohl; und bei meines Mannes Lebzeiten sind Sie nie zu uns herausgekommen. Erst Geschäfte zwangen Sie, mich zu besuchen, als Sie nämlich mit der Asylfrage zu thun bekamen.*‘ *Manders (leise und unsicher).* ‚*Helene — soll das ein Vorwurf sein, so bitt' ich Sie, zu überlegen —*‘ (S. W. VII, 34).

Also in Form von Vorwurf und Verteidigung, wie auch sonst oft und noch kurz vorher (S. 32), wo umgekehrt Manders der Frau Alving vorwirft, daſs sie einst zu ihm floh, werden die Tatsachen erwähnt. Bis in die letzten Werke kehrt dabei das Wörtchen *ja* wieder — als Anerkennung der Tatsache, daſs der andere ja von der Sache schon weiſs, auf die damit bald entschuldigend, bald anklagend, bald nur erinnernd oder allgemein hinweisend angespielt wird. —

Ein Volksfeind wuchs nicht mehr aus einer Episode oder einem Motiv eines früheren Werkes heraus:[1]) die unverstandenen Gespenster lieſsen (umgehend) dieses Protestſtück entstehen, das schon 1882 erschien [3) 1883; 4) 1883; 5) 1887]. Die Vorgeschichte spielt hier nicht entfernt die Rolle wie sonst. (Es ist das letzte synthetische Stück Ibsens.) Im ersten Akt werden die *lokalen Verhältnisse* unvergleichlich geschickt offenbart, indem Stockmann (S. W. VII, 111 f.) sie in rhetorischen Fragen als Gegensatz vorausschickt, um dann seine neue Entdeckung dagegen auszutrumpfen.

Dieses so ungewöhnlich schnell geschaffene Werk zeigt die absolute Beherrschung der neuen Technik, die hier ihre wiederum vervollkommnete Anwendung im synthetischen, ja im Intrigenstück findet. Denn ein solches ist der Volksfeind in gewissem Sinne, wenn auch zugleich unendlich viel mehr.

Die Menge der Personen und die geringfügigen Vorbedingungen erleichtern, die verschiedenen Standpunkte der vielen Parteien erschweren die Anwendung der neuen Technik.

[1]) Nur sind einige Typen aus früheren Stücken herüber genommen, wie der Buchdrucker Aslaksen aus dem Bund der Jugend und der (freilich nicht auftretende) Rörlund aus den Stützen der Gesellschaft.

Am Schluſs des vierten Aktes (S. 189) sind Billings Worte: *(indem er seine Notizen ordnet). ‚Gott verdamm' mich! Heut möcht' ich nicht bei Stockmanns Toddy trinken!'* nicht gerade zu Hovstad geäuſsert anzunehmen, sondern vielleicht — unter dem Geschrei der Menge gesprochen — als eine jener Bosheiten, mit denen man sich so gerne in anderer Leute Gegenwart Luft macht, wenn man darauf rechnen darf, nicht genau gehört zu werden. — Ebenso wahr heiſst es im dritten Akt (S. 149): *Hovstad (sitzt am Pult, kaut am Federhalter und sagt langsam): ‚Hm — ja, so wird's gehen.'* — Es sind ein paar kaum artikulierte Laute; Worte, die, aus alter Gewohnheit, von selbst ausgelöst werden durch gewisse Vorgänge: die angestrengte Konzentration der Gedanken auf einen Gegenstand läſst für Augenblicke den Sprechapparat mechanisch, selbständig arbeiten.

Pantomimisches fehlt im Volksfeind so gut wie ganz: dem gesprächigen Dr. Stockmann wäre dieses Ausdrucksmittel sehr wenig angemessen. Er bedarf auch stets der Umgebung und bleibt überhaupt nicht gern allein. Kaum hat ihn, im zweiten Akt, Hovstad verlassen (S. 127), so ruft er seine Frau. Er hat ja auch keine Geheimnisse, sondern teilt alle Erfahrungen mit seiner Familie. Sein Verlangen nach Publikum, Grundzug alles Schauspielertums, wird nun in Hjalmar Ekdal typisiert.

Die **Wildente** [1) 1883/1884; 2) 1884; 3) 1885; 4) 1887; 5) 1887] führt jenes Thema der unerbittlichen Wahrheits- und Klarheitsforderung aus (und zugleich ad absurdum), das in den Stützen der Gesellschaft durch Lona Hessel, im Puppenheim durch Frau Linde und Nora selbst, in den Gespenstern durch Frau Alving und nun durch den sogenannten Volksfeind immer mehr in den Vordergrund geschoben worden war.

Ibsen äuſsert sich über die Wildente in einem Brief vom 2. September 1884 aus Gossensaſs in Tirol, als er das Manuskript an Hegel schickt (S. W. X, 342): *Dieses neue Stück nimmt in meiner dramatischen Produktion gewissermaſsen einen Platz für sich ein; das Verfahren weicht in mancher Hinsicht von meiner früheren Methode ab. Ich will mich jedoch hierüber nicht weiter aussprechen —.*

In der Einleitung (S. W. VII, S. XXXII) bemerkt

Schlenther: *‚Die Wildente‘ ist der stärkste dichterische Triumph realistischer Symbolik.* Sie ist auch das erste Drama, in dem die Symbolik eine so vielseitige Anwendung erfährt, wie es von da ab dann häufiger wird. War im Volksfeind nur das verpestete Wasser Symbol für die Gesellschaft, so wird nun alles symbolisch — vom Titel des Stückes bis zum Beruf Ekdals, von den Wortsymbolen des Gregers bis zu der verunglückten Auslöschung des Feuers in seinem Ofen.

Diese letztere Episode ist erstens also Symbol für die spätere Niederlage der idealen Forderung. Zweitens ist sie charakteristisch für den unpraktischen Gregers; aber drittens ist sie notwendig, um das Gespräch von Vater und Sohn (III) im Atelier zu ermöglichen.

Entsprechend scheint die erste Szene des ersten Aktes zunächst nur eine Bedientenexposition nach uralten Mustern — aber durch sie wird das Erscheinen des alten Ekdal zum Symbol, zum Charakteristikum und zur notwendigen Voraussetzung des Dialogs im ganzen Aufzug.

Die Symbolik liegt bei alledem hinter den Figuren: sie selbst sind scharf und lebendig. Wie Hedwig Ekdal statt des Symbols, statt der Wildente sich selbst opfert, so werden überall die Symbole vertreten und vermenschlicht durch die Personen und ihr Tun und Lassen. Aber die Technik ist stets die gleiche. Sie hat hier die weiteste Vorgeschichte aller Beteiligten zu exponieren, und das geschieht mit jetzt schon alter Meisterschaft. Des Gregers fast zwei Jahrzehnte langes Fernbleiben ermöglicht seine Entdeckungen — sie sind auch die des Zuschauers —, wie es sein ganzes Handeln und seinen ganzen Charakter bedingt. Sein Gespräch mit Hjalmar und das Erscheinen des alten Ekdal veranlassen ihn, seinen Vater zur Rede zu stellen, wobei dann die Vervollständigung der Exposition Schritt hält mit der Verschärfung der Spannung zwischen Vater und Sohn und mit dem Nahen des Hauptkonflikts.

Gerade weil Gregers sich so lange in Unkenntnis der geschehenen Dinge befand, mufs ihn jetzt die Erkenntnis um so stärker treffen und um so mehr fortreifsen zu konsequentem Handeln.

Gleichmäfsig fein wird das Aufsteigen eines Verdachtes im ganzen Stück behandelt, und jeder der drei Hauptpersonen,

Gregers, Hjalmar und Hedwig, wird auf diese Weise ein Schleier vor den Augen fortgezogen. Von Beiseite ist natürlich keine Spur vorhanden. Gregers *stutzt* (S. W. VII, 224), er erhebt sich und *geht im Zimmer auf und ab* (S. 226 — an dieser Stelle sind auch die abgebrochenen Sätze bedeutsam), er *stutzt*, da er von Hedwigs Augenschwäche erfährt (S. 255). Gina *(stutzt, fährt zusammen und prallt zurück). ‚O! Jeh doch!'* — beim Erscheinen des alten Werle (S. 89), damit den Zuschauer in seinem Verdacht bestärkend. Auch Hjalmar *stutzt*, ohne mehr zu sagen, als: *Er wird blind? Das ist doch sonderbar. Auch er wird blind?* (S. 309). Vgl. auch III, Schluſs (S. 294), wo in Hedwig eine Ahnung emporsteigt.

Der alte Ekdal ist eine der Figuren, die auf eine ganz bestimmte Art für sich selbst reden. Sein *Schafskopf!* (S. 220) könnte noch jedem entschlüpfen, aber seine Worte zu Ende des Stückes (*Der Wald rächt sich* usw. S. 340 und 341) verraten, im Zusammenhang mit seiner Andeutung im zweiten Akt Gregers gegenüber (S. 257 f.), sein ganz besonderes Innenleben: Das ‚Alleinsprechen' dient fortan bei Ibsen immer weniger zur Orientierung, sondern fast ausschlieſslich zur Charakteristik und Symbolisierung.

Daſs am Schluſs, unter dem Eindruck der Katastrophe, jedermann seine Gedanken in Gegenwart der anderen unbekümmerter ausspricht, ist nichts Auffälliges; ob nun Hjalmar lamentiert oder Molvik Bibelworte stammelt oder Gregers heiser hervorwürgt: *Auf dem Meeresgrund* — (S. 341).

Realistisch ist der „Monolog", den der verkaterte Hjalmar im fünften Akt hält (S. 330 f.): er *(spricht halblaut und erbittert mit sich selbst, während er die Schublade leert): ‚Du bist ein Schurke, Relling! — Ein Spitzbube bist Du! — Ah, niederträchtiger Verführer! — Wüſst' ich doch nur wen, der Dich meuchelte!'* Es ist ein erstickter Wutausbruch, in dem der Phrasenmacher den Gegenstand seiner Wut mit gewichtigen Ausdrücken apostrophiert. Daran schlieſst sich eine der charakteristischen Pantomimen — die Spielanweisungen für Hjalmar (beim Arbeiten — S. 269 ff. —, beim Essen — S. 332 f. — usw.) dienen ja ebenfalls vorzugsweise zu seiner Charakteristik —: *Er legt einige alte Briefe beiseite; findet das zerrissene Schriftstück vom vorhergehenden Tage, nimmt es und*

betrachtet die Stücke; legt sie hastig beiseite, als Gina kommt (S. 331). Hier wird also vom Darsteller soviel Ausdrucksfähigkeit, vom Zuschauer soviel Eindrucksfähigkeit gefordert, daſs er ohne Erklärung den Sinn dieses Vorgangs erkennt.

Drei „Pantomimen" Hedwigs sind in bewuſster Steigerung kurz hintereinander zwischen den Dialog des fünften Aktes eingeschaltet. Nachdem Gregers sie zum letzten Mal ermutigt hat, entfernt er sich: *Hedwig geht auf und ab; dann will sie hinaus in die Küche;* — — usw. (S. 327). Der alte Ekdal kommt. Nachdem sie ihn listig ausgefragt hat, bleibt sie wieder allein: sie *wartet ein wenig, blickt verstohlen zur Stubenthür, geht an das Regal, stellt sich auf die Zehen, nimmt die doppelläufige Pistole vom Brett und betrachtet sie. Gina mit Staubbesen und Wischtuch kommt aus der Wohnstube. Hedwig legt die Pistole schnell und unbemerkt weg* (S. 328). Dann kommt der Vater, und sein Benehmen stärkt den Mut Hedwigs. Die Eltern packen nebenan Hjalmars Sachen: *Hedwig (steht einen Augenblick unbeweglich in Angst und Ratlosigkeit; sie beiſst die Lippen zusammen, um die Thränen hinunterzuwürgen, dann ballt sie krampfhaft die Hände und sagt leise): ‚Die Wildente!' (Sie schleicht zum Regal und nimmt die Pistole herunter, öffnet die Bodenthür ein wenig, schlüpft hinein und zieht die Thür hinter sich zu.)* (S. 331).

Also der Name der geliebten Wildente, die nun sterben soll, — das ist alles, was ihr über die Lippen kommt.

Unvergleichlich ist sodann die Art, wie Ibsen die Beziehung zwischen Vorder- und Hinterbühne aufrecht erhält und Hedwig unsichtbar und unhörbar am Dialog teilnehmen läſst; — wenn er nicht gar beabsichtigt, dem ahnungsvollen Zuschauer den Moment anzudeuten, wo Hedwig sich eines anderen besinnt und sich selbst zu opfern beschlieſst: *Hjalmar. ... ‚vielleicht hat Hedwig mich nie so recht von Herzen lieb gehabt.' Gregers. ‚Dafür könntest Du möglicherweise einen Beweis kriegen.' (Horcht auf.) ‚Was ist das? Ich glaube, die Wildente schreit.' Hjalmar. ‚Die Wildente schnattert. Vater ist auf dem Boden.' Gregers. ‚So? — —'* usw. (S. 337).

Daſs jemand allein bleibt, kommt — auſser in den vier angeführten Fällen — nur noch dreimal vor. Am Ende des ersten Aktes (S. 241) murmelt Werle *(höhnisch hinter Gregers*

her): ‚He —! Der Tropf, — und so einer behauptet, er sei nicht überspannt!' Im dritten Akt (S. 292) bleibt (umgekehrt) Gregers nach dem Abgang seines Vaters einen Augenblick allein; doch öffnet Hjalmar sofort die Tür. Und im fünften Akt (S. 329) beginnt Gina *im Atelier zu fegen und rein zu machen*, ehe Hjalmar zurückkehrt. — Der temperamentvolle Grofshändler schimpft auch im ersten Akt beim Erscheinen des alten Ekdal *(zwischen den Zähnen). ‚Der verdammte Gråberg!'* (S. 231). Und wenn im vierten Aufzug Hedwig an der Lampe die Schenkungsurkunde liest, so äufsert der Theatermann Hjalmar *(halblaut, ballt die Fäuste). ‚Die Augen! Die Augen! — und dazu der Brief!'* (S. 314). — Vgl. endlich noch unten den 8. Abschnitt.

Wie Hedwig, so erobert auch Rebekka West das verlorene Vertrauen wieder, indem sie ihren Glauben an Rosmer beweist: durch ihr Sterben. Mit diesem Zug und manchem andern knüpft **Rosmersholm** [1) 1885/1886; 2) 1886; 3) ?; 4) 1887; 5) 1887] unmittelbar an die Wildente an.

Wie Gregers Werle von der Stadt, so blieb auch Rektor Kroll lange von Rosmersholm fern. Doch nur gerade so lange, dafs die Gründe des Fernbleibens erörtert werden müssen und zur Erwähnung der Vorgeschichte führen, deren eigentliche Enthüllung aber nun schon immer länger hinausgeschoben wird.[1]) In der Wildente war alles spätestens im vierten Akt zusammengetragen worden. Jetzt wird erst dem letzten das wesentlichste Geständnis Rebekkas vorbehalten. Ihr Schuldbewufstsein und ihre einstige Absicht lassen sie garnicht früher zu Worte kommen, als bis sie sich am Ende sieht. So schreitet mit der Entwicklung dieses Charakters die Enthüllung der Vorgeschichte fort. Sie ist zugleich Folge jener Entwicklung und Ursache der weitern Entwicklung von Charakteren und Handlung.

---

[1]) Diese (konsequent) analytische Technik, so alt wie die synthetische (vgl. oben S. 78, Anm. 2), aber ungleich komplizierter und daher sehr selten angewandt, fand schon in Diderot ihren Verfechter: *Le point important, c'est que l'action croisse en vitesse, et soit claire; c'est ici le cas de penser au spectateur. D'où l'on voit que l'exposition se fait à mesure que le drame s'accomplit, et que le spectateur ne sait tout et n'a tout vu que quand la toile tombe* (Oeuvr. compl. VII, 346).

Bei solchem Gang der Dinge und bei der beständigen Einwirkung der paar Menschen aufeinander kann der Dialog besonders leicht alles geben, was zum Verständnis des Geschehenen oder Geschehenden nötig ist. Dabei wird in leisen, doch hörbaren Übergängen jeder Zug und jede Eigenschaft von vornherein vorbereitet. Ohne dafs ein Beiseite oder ein Monolog die verborgenen Wesenseigentümlichkeiten andeutete, sieht man zum Schlufs doch nur eine Tonart des Charakters und findet das ganze in jedem einzelnen, das spätere in jedem früheren bedingt und vorgedeutet, während zu Anfang jedes so unerwartet wirkte und fast unlogisch erschien. Man erkennt aus dieser Anlage des Aufbaues die Überflüssigkeit der Monologie. Trotzdem wird sie in beschränkter und begründeter Weise noch einmal ziemlich stark benutzt.

Die drei auf Rosmersholm lebenden Menschen sind tief einsam. Sie sind abgeschlossen von der übrigen Welt. Ganz isoliert steht Madam Helseth, die überdies als ältere, abergläubische und nachdenkliche Person erscheint. Was ist natürlicher, als dafs sie mit sich selbst zu reden pflegt. Daher am Ende ihr fast erzählender Monolog, der in Ausrufen die gleichzeitigen Vorgänge am Mühlensteg wiedergibt. Es wäre ein leichtes gewesen, etwa den Rektor oder auch den eben erst fortgegangenen Ulrik Brendel zum Schlufs wieder erscheinen zu lassen und im Dialog die Bestätigung und Erfüllung des Urteils zu geben, dafs sich Rosmer und Rebekka gesprochen haben. Aber freilich wäre dadurch der Schlufsakkord ein anderer geworden. Nun aber gibt — nach dem symbolischen Loch (S. W. VIII, 107: *Die Thür bleibt hinter ihnen offen. — Eine Weile ist das Zimmer leer.)* — der Epilog der Frau Helseth ein Symbol für die verständnislose Öffentlichkeit, die sich des Falles bemächtigen und zweifellos die Ansicht der Alten über die Art des Verhältnisses teilen wird. Madam Helseths Geschwätzigkeit, die bereits im Laufe des Stückes hervortrat, wird hier genutzt. Schon am Ende des ersten Aufzuges wird darauf hingedeutet, wo ihre Worte völlig entbehrlich wären: *Madam Helseth (schraubt den Lampendocht herunter, schüttelt den Kopf und murmelt vor sich hin): ‚Herrjeh, — herrjeh. Dieses Fräulein West. Was sie manchmal für Reden führt!‘* (S. 34).

Dieses Fräulein West, mit der heimlichen Schuld, steht auch ein wenig für sich, wenn sie und Rosmer auch im übrigen eins sind. Die Beobachtung, dafs Rosmer nie über den Steg zu gehen vermag, ist ein täglicher Stachel für ihr Gewissen. Sie sieht ihn am Beginn des ersten Aktes den Steg vermeiden und spricht mit Madam Helseth davon — hütet sich aber, von Rosmer sich sehen zu lassen.[1]) Sie bemerkt auch am Ende des dritten Aktes, dafs Rosmer, mit dem Rektor davongehend, den Umweg macht, und spricht mit sich selbst. Auch hier wäre es ein leichtes gewesen, Madam Helseth, die ohnehin gleich darauf eintritt, etwa wie im ersten Akt darüber mitreden zu lassen. Statt dessen heifst es nach dem Abgang Krolls und Rosmers: *(Bald darauf geht Rebekka vorsichtig ans Fenster und guckt zwischen den Blumen hindurch* [!] *hinaus — spricht halblaut mit sich selbst.) ‚Auch heute nicht über den Steg. Sie gehen oben herum. Über den Mühlengraben kommen sie nie. Niemals.‘ (Verläfst das Fenster.) ‚Ja, ja!‘ (Geht und zieht den Glockenstrang.)* (S. 87). — Die Symbolik dieses Mühlbachs beherrscht so das ganze Stück.

E. Reich hätte gern die Schuld Rebekkas früher angedeutet gesehen: *Wie wichtig wäre es z. B. Rebekka, im ersten Akt von „Rosmersholm“ alleingeblieben, auch nur einen leisen Aufschrei innerer Qual zu verstatten* (S. 391). Er weist dann auf Hedda Gabler hin (s. unten S. 145). Aber Rebekka empfindet ja jene *Qual* noch garnicht im ersten Akt. Die schlummert noch in ihr, und das Erwachen führt hier ja erst die Katastrophe herauf. —

Rosmer, der offene und arglose, beschränkt sich in seinen Einsamkeitsgewohnheiten auf ein paar einfache Worte. Nach dem heftigen Abgang Krolls im zweiten Aufzug achtet er zunächst garnicht auf Mortensgård: *Rosmer (mit einem langen Blick auf die Thür, sagt dann vor sich hin): ‚Ja, ja — dann mufs es eben so sein!‘ (Wendet sich um.)* (S. 48). Ähnlich spricht er am Schlufs dieses Aktes, wenn Rebekka nach ihren dunklen Anspielungen ihn verlassen hat, nicht etwa hinter

[1]) *Guckt zwischen Vorhang und Fensterrahmen hinaus* (S. 6). Vgl. vorher zu Madam Helseth: *Treten Sie zur Seite. Er braucht uns nicht zu sehen* (ebd.). Später, wenn er sie nicht sehen kann, heifst es anders (S. 87).

ihr her, sondern es heifst ausdrücklich: *Rosmer (starrt wie vor den Kopf geschlagen auf die geschlossene Thür und sagt dann vor sich hin): ‚Was — ist — das?‘* (S. 63).

An die Art, wie der etwas redselige Stockmann in rhetorischen Wendungen wichtige Voraussetzungen enthüllt (s. oben S. 132), erinnert die Werberede Krolls im ersten Akt (S. 18 f.), in der er Rosmers Stellung, Abstammung usw. kennzeichnet, um ihn zur Hilfeleistung zu bewegen.

Längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist die unaufdringliche Art, wie das Befremden über eine Sache offenbart wird. So: *Kroll (blickt beide abwechselnd an). ‚Aber was in aller Welt, liebe Freunde, —?‘ (Bricht ab.) ‚Hm!‘* (S. 20). Oder: *Kroll. ‚Ah —!‘ (Ein Verdacht steigt in ihm auf.) ‚Das auch noch! Beatens Wort —!‘ Rosmer. ‚Beate —?‘ Kroll (weist den Gedanken von sich). ‚Nein, nein, — das war häfslich —‘* usw. (S. 32 f.).

Ein stummes Alleinsein — neben den angeführten „Monologen“ — kommt mehrfach vor. Zum Beginn des Stückes häkelt Rebekka am Fenster: *Dann und wann guckt sie spähend zwischen den Blumen* [vgl. oben S. 139] *zum Fenster hinaus. Nach einer Weile kommt Madam Helseth von rechts* (S. 5). Etwas später, bevor Kroll eintritt: *Rebekka steht einige Augenblicke am Fenster; dann grüfst sie, lächelt und nickt hinaus. Es beginnt zu dunkeln* (S. 7). So bleibt sie auch am Ende dieses Aktes (S. 33) allein, während man Rosmer die Treppe hinaufgehen hört. — Der nächste Akt beginnt mit einem Alleinsein Rosmers, der am Schreibtisch sitzt. *Er schneidet eine Broschüre auf und blättert darin; hie und da schaut er ein wenig hinein* (S. 35). Nachher bleibt er *in der Thür stehen, während Mortensgård die Treppe hinunter geht. Man hört, wie die Hausthür geschlossen wird* (S. 55). — Auch Rebekka bleibt, im dritten Aufzug, noch einen Augenblick stumm allein, ehe sie den Rektor hereinbitten läfst, und wieder, ehe er eintritt (S. 74).

Dafs das weibliche Geschlecht in der Wirklichkeit redseliger und monologfreudiger ist als das männliche, unterliegt wohl keinem Zweifel. Ob aber ein Dramatiker schon je so naturalistisch und prinzipienversessen war, von dieser Thatsache der Wirklichkeit auch die Verteilung seines Dialogs und

Monologs beherrschen zu lassen, ist eine andere Frage — sagt Düsel S. 69. Wieso darin ein besonderer ‚Naturalismus' liegen würde, ist nicht einzusehen. Gerade, wenn die Sache *keinem Zweifel unterliegt,* handelt es sich doch um ein ganz klares Charaktermerkmal, das, so gut wie etwa Temperamentsunterschiede zwischen den Geschlechtern, zu berücksichtigen wäre. Der Fehler Düsels liegt aber schon in der Phrase *redseliger und monologfreudiger.* A. a. O. führt er auf Grund dieser falschen Verbindung zweier Eigenschaften aus, dafs, im Gegenteil, bei Lessing, Goethe, Schiller, Kleist den weiblichen Rollen stets erheblich weniger (bis zum dritten Teil) Monologe zugewiesen seien, als den männlichen. Es liegt so nahe — was Düsel garnicht bemerkt —, dafs gerade in der (meist unbewufsten) Vermeidung der weiblichen Monologe sich jene Erfahrungstatsache der gröfseren Redseligkeit offenbart! Das Alleinsein ist einem geschwätzigen Menschen unerträglich (der Monolog kann ihm als Ersatz für den Dialog nie in den Sinn kommen); entsprechend würde auch das weibliche Geschlecht das Alleinsein mehr meiden, als es das männliche tut. Düsel führt ja selbst noch aus, dafs gerade Lessing der Sara, Minna und Emilia intime Vertraute als *Blitzableiter für Selbstgespräche* gibt (a. a. O.). Zweifellos empfand Lessing den Monolog nur als lautes Denken; das Denken ist doch etwas der Geschwätzigkeit gerade entgegengesetztes. Und man darf nicht einwenden, dafs in der Tatsache des lauten Denkens sich Redseligkeit offenbare. Der (mehr oder weniger) geschwätzige Mensch wird, wie gesagt, den Monolog ebenso verschmähen, wie er das Alleinsein flieht: ihm ist die Gegenwart eines andern, eines Zuhörers, sei er auch noch so indifferent, wie eben jene Vertrauten, eine ständige Notwendigkeit.

Diesem allen würde nun die Figur der *monologfreudigen* Madam Helseth scheinbar widersprechen. Aber man vergesse nicht, dafs die pathologische Monologie einsam lebender, älterer, nachdenklicher Personen etwas von der Redseligkeit, der Gesprächigkeit ganz verschiedenes ist. Kennzeichnend dafür ist die Tatsache, dafs in den „Monologen" dieser Madam Helseth oder des alten Ekdal das dialogische Element ganz fehlt — der *Dualismus im Individuum* (s. oben S. 49 Anm.) ist garnicht vorhanden. — Ganz überflüssig erscheint Düsels

Betrachtung, wenn man vollends erwägt, dafs danach der dramatische Monolog, also etwas im Leben nicht vorkommendes, behandelt werden könnte entsprechend seiner Häufigkeit im — Leben! —

Bei den Stücken, die auf Rosmersholm folgen, ist die Personenzahl meist ebenfalls beschränkt und bedingt somit schon ein gelegentliches Alleinsein, das nun auch nicht mehr die Wichtigkeit hat, wie etwa in der Wildente, wo das seltene Alleinsein noch symbolisch oder pantomimisch ausgenutzt wurde (doch vgl. u. Hedda Gabler). Der gröfseren Personenzahl entsprach dort ein weniger intimes Zusammensein. In den Stücken mit wenigen Personen sind diese von selbst schon mehr aufeinander angewiesen und stehen in innigeren Beziehungen als etwa die Familie Ekdal untereinander. Das Alleinsein wird dementsprechend als Ausdrucksmittel weniger benötigt und ist meist kurz und ohne tiefere Bedeutung, während es bei den Leuten der Wildente, umgekehrt, notwendiger und bedeutungsvoller war.

In der **Frau vom Meer** [1) bis 1888; 2) 1888; 3) ?; 4) 1888; 5) 1889] — dem ersten der Seelendramen, das vorwiegend im Freien spielt — erleichtert dieser Schauplatz die Technik wesentlich. Durch ihn wird einigemale gleichzeitiges Kommen der einen und Gehen der andern ermöglicht, ohne dafs Pausen entstünden. Im ersten Aufzug (S. W. VIII, 114) geht Bolette, während Lyngstrand *bald darauf* kommt. Ballested ist die ganze Zeit über mit der Flagge beschäftigt. Nachher verläfst er den Garten: zugleich kommen Hilde und Bolette auf die Veranda (S. 117).

Nur im dritten Akt — wenn Bolette und Arnholm abgegangen sind — findet ein bedeutsames Alleinsein statt: *Ellida steht eine Weile und stiert in den Teich. Ab und zu spricht sie leise und in abgebrochenen Lauten mit sich selbst* (S. 169).

Im Anfang des fünften Aktes fährt die Bootsgesellschaft davon, und Ballested kommt *in demselben Augenblick* (S. 202). Sowie er dann jene aus dem Gehör verloren hat, kommen Ellida und Wangel (ebd.). Wenn diese abgehen, kommen Bolette und Arnholm, wieder *in demselben Augenblick,* sodafs sie die Fortgehenden noch bemerken. Dafs sie nicht einen

Augenblick früher etwa kamen, liegt an Arnholms Absicht, die er gleich darauf andeutet: *(leise). ‚Pst, — lassen Sie sie gehen.‘* (S. 206). Folgt sein Antrag. Ganz ähnlich entfernt sich dann das neue Paar mit Absicht, da sie Hilde und Lyngstrand kommen sehen, die ihnen denn auch noch nachrufen (S. 214). Die Bemerkung Lyngstrands bei dieser Gelegenheit ist für das Stück bezeichnend: *Es ist gar sehr vergnüglich hier jetzt. Alle Leute gehen paarweis. Immer zwei und zwei zusammen* (ebd.). In der Tat tritt der Dialog als Zwiegespräch in der Frau vom Meer überwiegend auf, während ihm sonst fast gleich häufig das Dreigespräch gegenüber stand. Doch gilt dies nur für die Zahl der Zwiegespräche, die, entsprechend der Menge der Auftritte überhaupt, im ganzen kürzer sind, als die selteneren Zwiegespräche der früheren Stücke. Das Verhältnis Wangels zu Ellida, Ellidas zu Arnholm, Arnholms zu Bolette, Bolettes zu Lyngstrand, Lyngstrands zu Hilde (also eine Art Reigen) füllt je eine Anzahl Duoszenen. Nur die beiden Auftritte zwischen Wangel, Ellida und dem fremden Mann (SS. 171—175 und 218—222) — wo eben die Frau entscheidend zwischen zwei Männern steht — entsprechen den Szenen auf Rosmersholm, wo Kroll, oder bei Ekdals, wo Gregers, oder zwischen Osvald und seiner Mutter, wo Manders zur Lösung der betreffenden Frage mitwirkt.

Die Beziehungen je zweier Menschen beherrschen das ganze Stück, und dadurch wird das Alleinsein von selbst entbehrlich und viel seltener, als die Löcher, als jene Momente, wo die Bühne ganz leer ist. Hedwig Ekdal war die letzte, die noch fast ganz allein stand: daher die Pantomime (als Monologersatz). Wo etwas Heimliches verblieb in dem Verhältnis zweier Menschen, da mufste stets ein gewisses Alleinsein vorbehalten bleiben zum Ausdruck der letzten Gefühle. Rebekka West war einst Intrigantin — und noch immer lebt sie ein Stück heimlichen Lebens (vgl. hierzu besonders unten S. 152f.) Die „Intrige“ tritt zurück — es werden Konflikte gezeigt, die entweder trotz aller Offenheit und Ehrlichkeit entstehen und sich steigern — oder erst durch diese, durch die Wahrheit gelöst werden. Eine Lüge der Vergangenheit wird zerstört — eine „Lüge“ im weiten Sinn, den Ibsen dem Worte gab —; dadurch entsteht dieses gemeinsame Kämpfen,

das zuletzt in Klein Eyolf, John Gabriel Borkman und dem Epilog die Handlung ausmacht. Dafs diese neuartige Dramatik — ein Kampf der Personen miteinander, füreinander, nicht mehr gegeneinander — den Monolog zuerst entbehrlich machte, ist leicht zu begreifen.

Wie jetzt bei Ibsen schon ausnahmslos, handelt es sich auch in der Frau vom Meer um jemanden, der wiederkommt; diesmal wieder nach jahrelanger Abwesenheit. Für den Aufbau ist aber zunächst nicht so sehr die Rückkehr des ‚fremden Mannes' wichtig, wie die des Oberlehrers. Arnholm sah vor acht, neun Jahren Wangels, vor zehnen schon Ellida zuletzt (S. 122 und 127). Man kennt sich also schon — das ist bei Ibsen von jeher meist der Fall. (Was die einander bis dahin fremden Leute sich zu sagen haben, trägt so wenig bei zur Offenbarung der gewesenen wie zur Entwicklung der kommenden Dinge.) Diese Technik verhütet von selbst jene ungeschickten Erzählungsexpositionen, in denen einem Halbfremden alte Dinge mitgeteilt werden. Es handelt sich, unter alten Bekannten, um ein gemeinsames und gegenseitiges Erinnern. Schon sehr früh hat Ibsen das Motiv des Zurückkehrens angewandt. Im Hünengrab kehren die Wikinger zurück; im Fest auf Solhaug kommt Gudmund wieder; die Helden auf Helgeland beruhen ganz auf den Ereignissen, die sich Jahre vorher zutrugen und durch das Wiedersehen — ‚Rückkehr' ist es hier nicht gerade — der drei Parteien wieder lebendig werden. —

Die Enthüllung der Vergangenheit und der Charaktere ist eine immer allmählichere geworden. Sie hängt mehr und mehr damit zusammen, dafs sich die Personen erst im Laufe der Handlung über sich selbst klar werden und dadurch gerade ihr Schicksal selbst bedingen. — Vor Erreichung der letzten Stufe (in den drei Schlufs- und Friedensdramen) gibt Ibsen noch zwei Stücke der Seelenintrige, in denen noch einmal der Kampf tobt: Hedda Gabler verlockt, der Baumeister Solnefs wird verlockt — und beide gehen unter.

In **Hedda Gabler** [1) 1890; 2) 1890; 3) ?; 4) 1891; 5) 1891][1]) findet das Motiv des Zurückkehrens eine dreifache Anwendung:

[1]) Mit diesem Stück beginnt die genaue Personenbeschreibung in den Dramen Ibsens, die sich bis auf die Einzelheiten der Kleidung erstreckt.

das Ehepaar Tesman kommt von der Hochzeitsreise, Ejlert Lövborg trifft in der Stadt ein, und Thea Elvsted folgt ihm auf dem Fuſse.

Die isolierte Stellung Heddas verlangt von der Technik wieder besondere Leistungen. Das stumme Alleinsein tritt denn auch vor allem wieder in seine Rechte. Im ersten Akt, während Tesman seine Tante hinausbegleitet, heiſst es (S. W. VIII, 242): *Gleichzeitig geht Hedda im Zimmer auf und ab, hebt die Arme empor und ballt die Hände wie in Wut. Dann schlägt sie die Vorhänge von der Glasthür zurück, bleibt stehen und sieht hinaus.* — Im dritten Akt, nachdem Frau Elvsted sie allein gelassen hat, geht Hedda *hin zur Glasthür und zieht die Vorhänge zurück. Das volle Tageslicht fällt ins Zimmer. Danach nimmt sie vom Schreibtisch einen kleinen Handspiegel, blickt hinein und ordnet ihr Haar. Dann geht sie nach der Vorzimmerthür und drückt auf den Knopf der Klingel* (S. 298). Später, wenn Brack abgeht (S. 309), schlieſst Hedda *die Thür hinter ihm. Sie steht eine Weile ernst da und sieht hinaus. Danach geht sie zum Hintergrund und guckt durch den Vorhang ins Zimmer. Geht dann zum Schreibtisch, nimmt Lövborgs Paket aus dem Bücherfach und will in der Schrift blättern. Bertes Stimme ertönt laut drauſsen im Vorzimmer. Hedda wendet sich um und horcht. Schlieſst dann rasch das Paket in die Schieblade ein und legt den Schlüssel aufs Schreibzeug.* Und dann am Ende des Aufzugs — nach Lövborgs Abschied (S. 315): *Hedda (lauscht eine Weile an der Thür. Dann geht sie hin an den Schreibtisch und holt das Paket mit dem Manuskript hervor, guckt ein biſschen in den Umschlag, zieht ein paar Blätter halb heraus und sieht hinein. Dann nimmt sie das Ganze, geht damit zu dem Lehnstuhl am Ofen und setzt sich. Das Paket hat sie auf dem Schoſs. Bald darauf öffnet sie die Ofenthür und dann auch das Paket — wirft eines von den Heften ins Feuer und flüstert vor sich hin): ‚Nun verbrenn' ich Dein Kind, Thea! — Du Krauskopf, Du!' (Wirft noch ein paar Hefte in den Ofen.) ‚Dein Kind und Ejlert*

Dementsprechend ist auch die Vorschrift für den Schauplatz peinlich genau bis auf jedes einzelne Möbel. Die Jahreszahl läſst die Möglichkeit einer Einwirkung des eben erstandenen deutschen Naturalismus zu.

Lövborgs.' (Wirft den Rest hinein.) ‚Nun verbrenne, — nun verbrenn' ich das Kind.'

Dieser Ausbruch entspricht demjenigen Hjalmar Ekdals, der den Verführer Relling in ähnlicher Weise apostrophiert (s. oben S. 135).

Wie dieser dritte Akt mit einer (fast) stummen Szene schliefst, so beginnt der nächste (S. 316) entsprechend: *Hedda, schwarz gekleidet, geht in dem dunkeln Zimmer auf und ab. Kommt dann ins Hinterzimmer und geht hinüber nach links. Man hört ein paar Akkorde vom Piano. Dann kommt sie wieder zum Vorschein und geht in das Gesellschaftszimmer. — Berte kommt von rechts durch das Hinterzimmer mit einer brennenden Lampe, die sie auf den Tisch vor dem Ecksofa des Salons stellt. Ihre Augen sehen verweint aus, und sie hat schwarze Bänder am Häubchen. Geht still und behutsam hinaus nach rechts. Hedda geht zur Glasthür hin, hebt den Vorhang etwas nach der Seite hin und sieht ins Dunkel hinaus.*

Wir werden es auch bei den folgenden Stücken Ibsens sich wiederholen sehen, dafs den isolierten Personen, die mit sich selbst oder gegen die anderen zu kämpfen haben, ein Monologersatz in Form eines stummen Alleinseins gegeben wird, wobei, wohlgemerkt, das eigentlich Pantomimische sehr geringfügig ist[1]) — (vgl. hierzu unten S. 153) — soweit es sich nicht um notwendiges Geschehen handelt, wie bei der Verbrennung des Manuskriptes. Das Alleinsein an sich, nach gewissen Szenen, weckt eine Flut von Gedanken- und Gefühlstönen, die in jenen Dialogen vorher angeschlagen wurden und nun unhörbar aber mächtig dahinrauschen. Eine Geberde, eine bestimmte Haltung, ein Blick, ein Blicken umgreift dabei alle Gründe der Seele.

Was in diesen stummen Monologen nicht zum Ausdruck kommt, findet seinen Platz weniger im Dialog, als hinter ihm. In halben Sätzen, in einer Geberde, die nur dem Zu-

[1]) Geringfügig im Vergleich mit den umfangreichen Anweisungen, die bei anderen Autoren gelegentlich erscheinen, und für die als Schulbeispiel jene Szene aus Hauptmanns Friedensfest (I) bekannt ist. Doch bietet z. B. Strindberg hierin viel mehr, noch ganz neuerdings im Totentanz (Berlin und Leipzig o. J.) eine zwei Seiten lange Pantomime (S. 70—72).

schauer, als welcher die Zusammenhänge sieht, verständlich ist, den anderen Personen der Handlung aber unwesentlich erscheint, wird oft das Wichtigste gegeben.

Das Stutzen kehrt gelegentlich wieder. Z. B. im zweiten Akt fragt Brack, da ihm ein Licht aufgeht über Heddas Verhältnis zu Jörgen Tesman: *(betroffen). ‚Wie denn, Frau Hedda?‘* (S. 267). — Mehrfach gebraucht wird das Entschlüpfen einiger Worte. Im dritten Akt (S. 311) sagt *Hedda (unwillkürlich). ‚Ich hab' es gewufst.‘* S. 312: *Hedda (unwillkürlich). ‚Aber das ist ja gar nicht —!‘* Im vierten: *Hedda (unwillkürlich). ‚So schnell also —!‘* (S. 324). Mit der Empfindung Heddas wird dadurch zugleich ihre Erregung und Spannung gezeigt — in der sie sich nahezu verrät.

Daneben besteht die Kunst, die Leute nacheinander ein paar Sätze sagen zu lassen, die nun der Zuhörer in Beziehung zueinander bringt, wodurch er eine ganze Portion Fliegen mit einer Klappe schlägt. Z. B. im ersten Akt S. 250 f.: *Hedda. ‚— — — Im Institut sagten wir doch Du zu einander. Und dann nannten wir uns beim Vornamen —‘ Frau Elvsted. ‚Nein, da irren Sie sich gewifs.‘ Hedda. ‚Nein, durchaus nicht. Ich erinnere mich noch ganz genau. —‘* Bald darauf: *Hedda. ‚— — — Und ich sage Du zu Dir, gerade so wie früher, und nenne Dich meine liebe Thora.‘ Frau Elvsted. ‚Thea heifs' ich‘. Hedda. ‚Ja, richtig. Natürlich. Thea wollt' ich sagen.‘* — Der Hörer sagt sich — erstens: Hedda lügt. Zweitens: Sie mufs etwas mit Thea beabsichtigen. Drittens: Sie ist nicht zu verblüffen. Viertens: Thea ist arglos, leicht zu bestimmen. Usw. — Ähnlich weifs der Hörer Bescheid, wenn Hedda im vierten Akt ihrem Gatten weismacht, aus Eifersucht für ihn habe sie das Manuskript verbrannt (S. 320 f.). Der Zuschauer denkt: Wie weit ist sie doch von ihm entfernt! Und ihm überlegen! Wie harmlos ist er doch! Und — was soll daraus noch werden! —

Mit technischer Meisterschaft enthüllt sich wiederum in gelegentlichen, wie zufälligen und völlig selbstverständlichen Andeutungen die Vorgeschichte (S. W. VIII, S. XXXVI). Wenn man die betreffenden Stellen alle anführen wollte, müfste man Szene für Szene ausschreiben. Am wichtigsten ist die „Mitteilung“ Heddas, die erst im vierten Akt ihre vorher

von Fräulein Tesman mehrfach, doch schüchtern vermutete Schwangerschaft bestätigt. Dieses Geständnis (S. 321), das sonst, in Stücken mit fröhlichem Ausgang, gern einen Abschluſs mit „Ausblick in die Zukunft“ bildet, wird hier von Hedda gebraucht, um ihre angeblichen Gründe für die Vernichtung des Manuskripts zu stützen, und bezeichnet zugleich ein wichtiges Glied in der Kette aller drohenden Unannehmlichkeiten, die sich immer fester um sie schlieſst.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch den Stoſsseufzer der Frau Elvsted im Beginn des dritten Aktes (S. 295) —: sie mag deren während der Nachtwache neben der schlafenden Hedda viele ausgestoſsen haben.

Wie in Rosmersholm geht dem Schluſs eine *kurze Pause* vorher, nachdem Hedda ins Hinterzimmer gegangen ist und die Vorhänge hinter sich zugezogen hat. Wie dort die einsame Madam Helseth zuerst noch einige Betrachtungen anstellt und mit einem „Bericht“ schlieſst — so folgt hier erst auf ein paar letzte zuspitzende Wechselreden die Katastrophe, und *Tesman (schreit Brack zu): ‚Sich erschossen! In die Schläfe geschossen! Denken Sie bloſs an!‘* (S. 335).

Der **Baumeister Solneſs** [1) 1891—1892; 2) 1892; 3) 1893; 4) 1893; 5) 1893] ist gestellt auf das Verhältnis von Solneſs und Hilde. Ihre Zwiegespräche enthalten alle Entwicklung des Stückes und geben restlos Aufschluſs über ihr Inneres — teils direkt, da eins zum andern rückhaltlos spricht; teils wieder (wesentlich über die unbewuſsten und unterbewuſsten Regungen) auf Umwegen. Die Hauptpersonen haben sich auch hier schon früher getroffen. Flüchtig, aber eindrucksvoll war Hildens Begegnung mit Solneſs vor zehn Jahren; äuſserlich, aber näher ist ihre Bekanntschaft mit Dr. Herdal, den sie im Sommer getroffen hat; auch mit Frau Solneſs war sie einige Tage schon einmal zusammen. — Dieser Dr. Herdal ist keine so wichtige Figur, wie etwa seine Kollegen Rank und Relling. Doch erleichtert auch hier sein Beruf in gewissem Grade die Technik: der Arzt ist leicht geholt, kommt auch wohl von selber einmal und muſs gelegentlich *einen Krankenbesuch machen* (vgl. ersten Akt; S. W. VIII, 353 und 363). Ihre Eigenschaft als Arzt ist bei diesen Leuten natürlich ebenfalls von Bedeutung; Ibsens Personen sind nicht

zufällig Photographen oder Oberlehrer, sondern Beruf und Charakter (folglich auch Handlung) bedingen einander — von der Symbolik ganz abgesehen. Wie andere Leute nur durch den Advokaten, so verkehren Solneſs und seine Frau eigentlich nur noch durch den Arzt. Der Baumeister befragt den Dr. Herdal und wird von ihm befragt (erster Akt — S. 353—361), — freilich ist der Freund hier so wichtig wie der Arzt. Dabei enthüllt sich auch ein Teil der Vorgeschichte. Der Rest wird wesentlich zwischen dem Baumeister und Hilde erörtert.

In allen Zwiegesprächen bietet dieses Stück merkwürdig viel direkt Erzählendes, das freilich immer im engsten Zusammenhang steht mit der jeweiligen Gemütsbeschaffenheit der Redenden und auf diese einwirkt, wie es ihr entsprang. Längst ist ja jene Fähigkeit zur Meisterschaft ausgebildet: die Erwähnung des für den Zuschauer notwendigen auch für die Beteiligten — nach Zeit, Ort und Person — notwendig zu machen. Als Beispiel für die Motivierung hierbei führe ich die Stelle im zweiten Akt an, wo Solneſs in die Worte ausbricht: *Ach, Hilde, wie unendlich gut für mich ist es, daſs Sie gekommen sind. Denn jetzt hab' ich doch endlich wen, mit dem ich mich aussprechen kann!* (S. 390). Das wird dann im folgenden begründet und mit dem früheren in Beziehung gesetzt, sodaſs man geradezu sagen kann: Hilde kam, d. h. Solneſs wünschte (bei sich) ihr Kommen, weil er sie brauchte, wie er selbst sagt, — um sich aussprechen zu können.

Was der Dichter bei Solneſs, wenn er mit Hilde spricht, nicht nötig hat: geheime Absichten anzudeuten — das geschieht (im ersten Akt) gegenüber Kaja: *Solneſs (platzt heraus). ‚Aber zum Donnerwetter — und Ragnar? Ragnar, den will ich doch gerade haben —'* (S. 351). Er verrät seine Gleichgültigkeit gegen Kaja mit diesem Ausbruch, den früher ein Beiseite ersetzt hätte. (Wenn nicht früher überhaupt des Baumeisters Absicht mit Ragnar von vornherein monologisch dem Zuschauer anvertraut worden wäre.[1]) Ähnlich spricht Solneſs

[1]) Wenn man sich das lebhaft vorstellt, so erkennt man, wie ganz unmöglich für diese neue und tiefe Dramatik das im Grunde so plumpe Mittel eines Monologs gewesen wäre, wie sehr also Stoff und Form einander bedingen.

im zweiten Akt *(unwillkürlich vor sich hin). ‚Auch das noch!'* (S. 382). Es ist das Beiseite als Ausbruch, den der andere hören darf — ohne ihn zu verstehen.

Hilde Wangel jubelt am Ende besinnungslos ihre Freude hinaus, halb zu Ragnar gewandt, halb ohne der Anwesenden zu achten; und zuletzt noch redet sie: *(wie in stillem, irrem Triumph.) ‚Aber ganz bis zur Spitze ist er gekommen. Und ich habe Harfen gehört in den Lüften.' (Schwenkt den Shawl hinauf und schreit mit wilder Inbrunst:) ‚Mein, — mein Baumeister!'*

Am Ende des zweiten Aufzugs sieht Hilde *(— vor sich hin mit einem verschleierten Blick und spricht flüsternd mit sich selbst. Man hört nur die Worte:) — — — furchtbar spannend —'* (S. 413).

In der erwähnten Schlufsszene des Stückes zeigt eine Anweisung des Autors deutlich, dafs auch die Phantasien dieses „Raubvogels" nicht als Monologie gedacht sind: *Hilde (wendet sich zu Ragnar und sagt leise): ‚Jetzt kann ich ihn da oben nicht sehen.'* (S. 439).

Die Symbolik, von der dies ganze Drama beherrscht und bedingt wird, erstreckt sich auch auf die äufsere Technik: zu Anfang des zweiten Aktes werden Solnefs und seine Frau gezeigt — stumm, nebeneinander, wie sie sich nichts zu sagen haben. Der Dichter, nachdem er jedes mit seiner Beschäftigung beschrieben hat, setzt noch eigens hinzu: *Solnefs folgt ihr ein paar Mal unmerklich mit den Augen. Keiner von beiden spricht* (S. 379). Neben dem stummen Monolog ist hier schon der stumme Dialog, also die Pantomime im weiteren Sinne, dem Drama eingefügt. — Einsam ruht am Beginn des dritten Aufzugs Frau Solnefs, *in einen grofsen, weifsen Kreppshawl gehüllt, — im Lehnstuhl und starrt nach rechts hinüber* (S. 414).

E. Reich meint (S. 391), es ginge nicht an: *Gefühlsäufserungen in Worte und Gesten zu kleiden, die dem Zuschauer und selbst dem Leser rätselhaft erscheinen müssen. Dahin gehört unter anderem die im „Baumeister Solnefs" wiederholt vorkommende Vorschrift, Hilde spreche „mit einem unbestimmbaren Ausdruck in den Augen", während es gerade die Aufgabe des Dramatikers ist, die inneren Regungen durch äufsere Zeichen zu veranschaulichen, die Rätsel des Lebens erhellend*

zu verdeutlichen, nicht sie zu verdunkeln. Man muſs eingestehen, daſs Ibsen die selbstgestellte schwere Aufgabe, eine neue Form des Dramas zu schaffen, die den Eindruck untadelhaftester Naturwahrheit[1]) *machen sollte, nicht völlig zu lösen vermochte. Jeder Satz, den seine Figuren sprechen, ist bedeutungsvoll, enthält irgend einen charakterisierenden Zug, ist also insoweit doch stilisiert, daſs eben nur das Notwendige, nicht das Zufällige, dessen Wegschneidung die dramatische Kunst unerbittlich fordert, gesprochen wird, aber die Art, wie dies Erforderliche zum Ausdruck kommt, verfällt häufig, in dem Bestreben nach gewichtiger Kürze und lebensgetreuer Wiedergabe zugleich, doppeldeutiger Unklarheit.*

Reich berücksichtigt (wie in seinem Buche überhaupt) nicht genügend den Symbolismus, der hier sein Recht geltend macht, und ohne den doch Stücke wie die Frau vom Meer und Baumeister Solneſs Undinge wären. Bekanntlich stand Ibsen den Symbolisten und vor allem Maeterlinck innerlich sehr nahe, wie dieser umgekehrt dem Dichter des Baumeister Solneſs (vgl. z. B. „Magazin für Litteratur“ 1893, S. 66 und ebd. 1894, Sp. 477). Wenn man der Maeterlinckschen Kunst verständnislos gegenübersteht, so wird man sie eben von Ibsen aus verstehen lernen müssen; so gut wie das unerbetene bürgerliche Trauerspiel doch schlieſslich angenommen werden muſste, da es von Lessing und Schiller abgestempelt wurde.

Klein Eyolf [1) bis 1894; 2) 1894; 3) 1895; 4) 1895; 5) 1895] bedeutet vielleicht den Gipfel des neueren Seelendramas. Dies Stück gehört zum Tasso, zur Iphigenie und etwa zu jenem Stücke Corneilles, *où la générosité est la qualité dominante de tous les personnages*[2]) (Diderot, Oeuvr. compl. VII, 351). Hier sehen wir, *wie ein Meister leise, halb unbewuſste, halb angedeutete Gefühle, tastende Anläufe von Gedanken, schattenhafte Seelenbewegungen, in geheimen Gängen des Inneren verborgene Vorstöſse, Verschiebungen und Wandlungen mit den sehr beschränkten Mitteln des Dramas, ohne*

[1]) Wo steht, von Ibsen selbst, geschrieben, daſs er so etwas erstrebt habe?? Und niemand hat noch vom Baumeister Solneſs dergleichen behauptet!

[2]) Vgl. übrigens oben S. 61 Palissot gegen *les plus honnêtes gens du monde.*

Plumpheit und Verlogenheit, ohne Monologspäfse und ohne Beiseitemätzchen, zu frappierendem und unendlich fesselndem Ausdruck bringt (Alfred Kerr im „Magazin f. Litt." 1895, Sp. 70).

Die Selbstverständlichkeit, mit der hier der Wechsel der Auftritte vor sich geht, zeigt sich u. a. in folgendem: Wenn zwei Personen allein gelassen werden sollen, so schickt nicht etwa der Autor die überflüssigen fort, sondern eine der beteiligten Personen direkt; wobei die Notwendigkeit des betreffenden Auftrags im engsten Zusammenhang steht mit der Entwicklung der Dinge. Z. B. im zweiten Akt (S. W. IX, 45): *Asta — — —. ‚Geh zu Rita. Ich flehe Dich an.'* Allmers geht nun zwar nicht, sondern bleibt, bis Rita und Borgheim kommen (wodurch die Szenen aufs engste verknüpft werden) — aber durch jene Worte Astas wird ihr Fortgehen mit Borgheim (S. 47) vorbereitet und begründet. — S. 57 sagt Allmers zu Rita und Borgheim: *‚Geht Ihr nur voraus. — Mit Dir aber hab' ich noch einiges zu reden, Asta.' Rita (blickt ihn an). ‚So? — Schön, dann begleiten Sie mich, Herr Borgheim.'*

Dieser zweite Akt schliefst (S. 60): *Allmers (nimmt seinen Hut vom Tisch und flüstert schwermütig): ‚Asta — Eyolf — Klein Eyolf —!' (Er folgt ihr.)* Ähnliche Namensnennung bildet überhaupt beim letzten Ibsen fast den einzigen Gegenstand der „Monologie" (vgl. unten S. 153 und S. 157).

Klein Eyolf und Wenn wir Toten erwachen gehören nicht zu den Stücken, in denen eine Hauptperson für sich allein steht (wie Nora, Hedwig Ekdal, Hedda Gabler allein stehen), sondern sie entsprechen der Gruppe, zu der Gespenster, Volksfeind, Rosmersholm, Baumeister Solnefs gehören. Eine Art Übergang zwischen beiden Gruppen bilden die Stützen der Gesellschaft und die Frau vom Meer. Auch Bernick und Ellida Wangel kämpfen ihren Kampf wesentlich im Innern aus — doch sind Lona Hessel und Dr. Wangel ihnen nahe genug, wenn auch nicht so nahe, wie Osvald und Frau Alving, der Volksfeind und die Seinen, Rosmer und Rebekka, Solnefs und Hilde einander sind, zwischen denen alles mit vollster Offenheit besprochen wird. Zu Nora, Hedwig und Hedda gehört dagegen John Gabriel Borkman, der einsame *kranke Wolf* — jedoch nur zeitweise, in der

ersten Hälfte des Dramas. Im Puppenheim war noch die Monologie das notwendige Hilfsmittel für den Ausdruck der letzten Seelenregungen der isolierten Heldin. In der Wildente tritt die echte Pantomime dafür ein, die in Hedda Gabler, verfeinert und verallgemeinert, mehr zum „lebenden Bild" hinneigt, bei dem Haltung, Blick usw. (vgl. oben S. 146) sowohl Worte wie Geberden ersetzen können.

John **Gabriel Borkman** [1) bis 1896; 2) 1896; 3) 1897; 4) 1897; 5) 1897] ist nun das vierte der Stücke mit „Einzelhelden" — (welcher Ausdruck bei der innigen Personenverknüpfung auch dieser Dramen selbstverständlich nur sehr relativ zu nehmen ist). Und die „beschränkte Pantomime" findet denn auch wieder Anwendung.

Im Hause Borkman lebt man noch einsamer als auf Rosmersholm: nicht nur gegen die Aufsenwelt, sogar gegeneinander selbst sind diese Leute abgesperrt.

Frau Borkman *flüstert unwillkürlich,* da sie ihren Sohn zu hören glaubt: *Erhard! Endlich!* (S. W. IX, 85). Wenn dagegen Ella Rentheim *vor sich hin* spricht, so geschieht das doch in Gegenwart ihrer Schwester, die zwar das erste Mal (S. 90) nicht darauf achtet, aber nachher (S. 95) zustimmend nickt, sodafs man wohl sieht, wie dieses *vor sich hin* gemeint ist. Zum Schlusse, an der Leiche Borkmans, sagt *Ella (gedämpft, aber mit Festigkeit). ‚Nein. Besser so, John Borkman. Für Dich ist es besser so'* (S. 174). Entsprechend dieser Apostrophe an den zwar toten, aber gegenwärtigen Borkman ruft seine Frau, wie am Anfang (s. oben), ihren abwesenden Sohn auch am Schlufs des ersten Aktes an, wobei sie, die temperamentvollere, sich jedoch nicht mit der Apostrophe begnügt. Sie *(steht eine Weile unbeweglich da, fährt dann zusammen, krümmt sich und flüstert unwillkürlich:) ‚Der Wolf heult wieder. — Der kranke Wolf.' (Steht einen Augenblick da, wirft sich dann auf den Zimmerteppich, wo sie sich ächzend windet, und flüstert*[1]*) in ihrem Jammer:) ‚Erhard! Erhard, — bleib' mir treu! O, komm' doch zurück und hilf Deiner*

[1]) Alles (scheinbar) Monologische wird seit langem *flüsternd* gegeben (vgl. oben S. 145, 150, 152 und unten S. 157); schon Rebekka West spricht *halblaut* (vgl. oben S. 139).

Mutter! Denn dieses Leben ertrag' ich nicht länger!' (S. 111). Der Gemütszustand dieser *älteren Dame* (vgl. S. 85) begründet einen solchen naturalistischen Monolog.

Das Dreieck: Borkman, seine Frau und Ella Rentheim — besteht aus alten Leuten. Aber nur die beiden Frauen reden — wie eben gezeigt — ein wenig mit sich selbst, wie auch Frau Alving neben ihrem verblödeten Sohn oder gar Madam Helseth allein spricht. John Gabriel selbst aber ist eben wieder eine Art „Einzelheld", der jedoch später (von Foldal ganz abgesehen) in Ella die notwendige Ergänzung seiner selbst findet, mit der er dann, wie einst Bernick mit Lona Hessel, Krogstad mit Frau Linde, Frau Alving mit Pastor Manders, Hedda Gabler mit Ejlert Lövborg, und wie nachher Rubek mit Irene das betrübende Fazit seines Lebens zieht und sieht. Solange er aber noch einsam ist, abgesperrt von seiner Familie, nur von den beiden Foldals besucht — so lange geht er *wie ein kranker Wolf* umher (S. 94): hier ist eine gewohnheitsmäfsige Bewegung fast zum Charakterzug geworden. Im zweiten Akt, nachdem ihn Frida Foldal verlassen hat, heifst es (S. 115 f.): *Borkman geht in Gedanken ans Klavier und will es zumachen, unterläfst es aber. Er sieht sich um in dem öden Raum und beginnt dann, auf und ab zu wandeln zwischen der Ecke am Klavier und der rechten Ecke des Hintergrundes, — ohne Ruhe und Rast, beständig hin und her. Schliefslich geht er an den Schreibtisch, horcht in der Richtung der Flügelthür, nimmt schnell einen Handspiegel, besieht sich darin und bringt seine Halsbinde in Ordnung. — Es klopft an die Flügelthür. Borkman hört das Klopfen, wirft schnell einen Blick in die Richtung der Thür, schweigt aber. — Nach einer Weile klopft es wieder, diesmal stärker. — Borkman stützt, am Schreibtisch stehend, die linke Hand auf die Tischplatte und steckt die Rechte in die Brust. ,Herein!'* Als dann Foldal eintritt: *Borkman (verändert seine Stellung und blickt den Eintretenden mit einem Gemisch von Enttäuschung und Befriedigung an). ,Ach, Du bist's blofs.'*

Diese Anmerkungen geben eine Charakteristik, die sonst einen seitenlangen Dialog beansprucht hätte. Von einem Monolog vollends ganz zu schweigen. Etwa: Kommt da nicht jemand die Treppe herauf? — Wie seh' ich aus? Klopf'

Du nur zweimal — Kommt Ihr endlich — Ich will Euch gebührend empfangen usw. Wer etwa so vor 50 Jahren geschrieben hätte, wäre noch stolz gewesen auf sein indirektes Verfahren. Er hätte ja noch deutlicher reden können, etwa: Hier stehe ich und warte, daſs man kommt, um mich zu holen, weil man sieht, daſs man ohne mich nichts ausrichtet usw.

Nach dem Streit, der mit Foldals scheinbar endgültigem Weggang schlieſst, ist Borkman doppelt einsam, völlig vereinsamt; er hat nun niemanden mehr. Er *steht eine Weile da und starrt auf die Thür, die sich inzwischen geschlossen, macht eine Bewegung, als ob er Foldal zurückrufen wollte,*[1]) *besinnt sich aber eines andern und fängt an, auf und ab zu gehen, die Hände auf dem Rücken. Darauf bleibt er am Sofatisch stehen und löscht die Lampe aus. Es wird halbdunkel im Saale. — Bald darauf klopft es an die Tapetenthür links im Hintergrund. — Borkman, der am Tisch steht, fährt zusammen, dreht sich um und fragt mit lauter Stimme: ‚Wer klopft da?‘ — Keine Antwort; es klopft zum zweiten Mal* usw. (S. 126 f.). — Erst Ella vermag es nun, den Einsamen wieder unter Menschen zu bringen, d. h. zu den „Seinen“.

Wenn Borkman und Foldal zusammen sind, so pflegen die alten Leidensgefährten sich gegenseitig ihr Herz auszuschütten — und wo wäre ein solches Verhältnis besser denkbar, als zwischen dem groſsen Egoisten und dem groſsen Altruisten. Dieser lauscht jenem: mehr aus Mitgefühl; jener diesem: weil er in dessen Schicksalen ein Symbol seiner eigenen erblickt. Für Borkman bedeutet das Wühlen in den schmerzlichen Erinnerungen einen gewissen Trost. Zudem kommt Foldal nur *dann und wann* (vgl. S. 96), und heute noch dazu aus dem Grunde, weil es ihm just besonders schlecht geht: seine Kinder verachten ihn (S. 117 f.). An seinem Gegenwartsleiden erregt sich Borkmans Erinnerung, die sowieso seine Gedanken ausschlieſslich erfüllt — neben den Plänen und Hoffnungen, die er immer vergebens hegt. So kommt denn unversehens die Sprache auf die alte Geschichte, und Borkman tut das, womit er vermutlich jedesmal schlieſst, wenn sein alter Freund bei

[1]) Ganz wie einst der ihm geistesverwandte Konsul Bernick! (Vgl. oben S. 122.)

ihm ist: er erzählt ihm, was er doch selbst miterlebt und sicher schon hundertmal gehört hat (S. 120ff.). So wird die bequeme Art der Exposition tief begründet mit dem Charakter des alten Egoisten und der Art seines Verhältnisses zu Foldal.

Auch Frau Borkman, in ihrer Verbitterung, spricht mit einer gewissen Vorliebe über die schreckliche Vergangenheit. Aber wenn Borkman das gewohnheitsmäfsig tut, so veranlafst sie vielmehr die ungewohnte Gelegenheit, darüber zu reden: das Eintreffen der Schwester, die man so viele Jahre lang nicht gesehen hat, bringt auch hier die Leute zum Sprechen und damit die Handlung ins Rollen. Aber Ella, diese Schwester, hat ein anderes Leben geführt, als das von sich und aller Welt getrennte Ehepaar. Sie hat sich nicht so vergraben in die Vergangenheit, und darum schaudert ihr vor der blofsen Erinnerung an jene Begebenheiten. Hierdurch aber stachelt sie ihre Schwester erst recht an (vgl. S. 87 und 91), die nun, mit Wonne, die Vorgeschichte aufspürt und vorträgt, wozu nachher Borkman die oben angeführten Ergänzungen liefert.

Nachdem Borkman und Ella sich wiedergefunden haben, gehören aber auch Ellas Gedanken der Erinnerung, und sie beginnt nun die Abrechnung, in der, wieder als Vorwurf und Verteidigung, mühelos die gesamte Vorgeschichte auftaucht. — John Gabriel Borkman — in vier Akten und fünf Verwandlungen — spielt an einem Abend. Und wie wird dennoch diese unmögliche Zusammendrängung von Erinnerungen und Geschehen zu einer möglichen gemacht!

Auch Ibsens Epilog **Wenn wir Toten erwachen** [1) bis 1899; 2) 1899; 3) 1900; 4) 1900; 5) 1900] bietet mit der seit Rosmersholm dem Thema der Dramen wesentlichen Stellung des Mannes zwischen zwei Frauen eine Folge von Zwiegesprächen, die, ineinandergreifend, Vergangenes wieder lebendig machen und die Gegenwart unter die neue Wirkung des Alten stellen. Was in Rubeks Unterhaltung mit Maja zuerst vorbereitet — dann, nach dem Auftauchen Irenens, vorgedeutet wird, entwickelt sich beim Wiedersehen und Wiedersprechen mit dieser selbst zu einem klaren Bilde der Vergangenheit. Kaum wird man hier und da durch ein *ja* (vgl. oben S. 132) daran erinnert, dafs die Leute von Dingen sprechen, die sie selbst längst wissen. (Aber sie sind ihnen unterbewufst und

steigen erst mit der Erwähnung wieder deutlich herauf.) Dieses *ja* findet sich mehrfach, wie natürlich bei Leuten, die sich viele Jahre lang nicht sahen und nun die Konsequenzen ihres einstigen Tuns und Lassens zu ziehen haben (z. B. S. W. IX, 182, 188, 199, 215 [1]).

S. 204 heifst es von Rubek, zur weiteren Kennzeichnung und Begründung seiner Stimmung: er *verliert sich in Erinnerung.* — Irene geht (S. 209) und *Professor Rubek (sieht ihr besürzt nach; dann flüstert er): ‚Irene!‘* (vgl. oben S. 152 Allmers' Worte).

Diese wie im John Gabriel Borkman ganz auf die Erinnerung gestellte Technik bewirkt auch endlich eine Art versunkenen Vorsichhinredens, das jedoch nie zum *für sich* wird, wie die beiden Stellen S. 220 (*halb vor sich hin*) und S. 222 (*vor sich hin*) zeigen, wo Frau Maja darauf reagiert. —

Dieser ‚Epilog‘, den der 70jährige mit alter Kraft — doch ausnahmsweise in dreijähriger Arbeit, wie im Kampfe mit der nachlassenden Energie — gedichtet hat, schliefst nun die Reihe der 25 Dramen, die in 50 Jahren genau die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts füllen. Die neue Technik wird vom Meister erfunden, ausgebildet und (vielleicht) auf ihre überhaupt mögliche Höhe gebracht, in stetem Fortschreiten über das Erreichte hinaus. Unter geringer Benutzung des Pantomimischen — die nur bei isolierten Personen stärker ist — werden die Aufgaben des Monologs fast ausschliefslich und erschöpfend vom Dialog erfüllt. Durch innigste Verbindung der Personen wird eine beständige Wechselwirkung erzeugt, die wiederum stets ein lebendiges Eingreifen der Vergangenheit ermöglicht, ja bedingt.

Zu Hilfe kommt dabei die neue Fähigkeit und Neigung des Publikums, Schlüsse zu ziehen, die Zusammenhänge selbst zu erkennen, aus Andeutungen Ausführliches zu schöpfen — kurz: zwischen den Zeilen zu lesen (zu hören).

Zu Hilfe kommen mufs freilich auch die Schauspielkunst mit einer prägnanten, aber nicht aufdringlichen Interpretierung. — Autor, Darsteller und Zuschauer sind dann imstande, auch

[1]) An letzterer Stelle heifst es *doch*, was auf dasselbe hinausläuft.

das lyrische Element, in dem der Monolog seine höchsten und geliebtesten Schönheiten erreicht hatte, anders, doch nicht minder stark und schön zu seinem Rechte kommen zu lassen. Dieses „anders" entspricht vor allem dem Wesen des Dramas weit mehr, als der Monolog es je vermochte: Pantomime und Dialog, als Sichtbar- und Hörbarmachung der geistigen Wechselwirkung, sind die Hauptfaktoren aller Darstellung des Lebens.

Die allmähliche Entwicklung Ibsens gibt, wie ich gezeigt zu haben glaube, auch in Hinsicht auf diese Technik, mit allen ihren Schwankungen ein Abbild im Kleinen (im Grofsen) von jener Entwicklung, die die Technik des neueren Dramas überhaupt in den Jahrhunderten vor Ibsen durchgemacht hatte.

8.

Die Monologlosigkeit des Wirklichkeitsdramas in Praxis und Theorie. (Übersicht.)

Lessing opferte die Wahrscheinlichkeit dem Monolog; Ibsen opfert der Wahrscheinlichkeit (doch nicht dieser allein und nicht ihr in erster Linie) den Monolog. Die äufserliche Übernahme der Monologlosigkeit kennzeichnet sich bei den lautesten Naturalisten Deutschlands um 1890 durch das Wahrscheinlichkeitsgeschrei und absichtliches, angestrengtes Vermeiden der Monologie. Aber: *Gerade das, was als hervorragender Wert der Ibsen'schen Kunst mitgewirkt hatte, die Technik, ist von den Deutschen nicht herübergenommen worden. — — — — — — Man kann eine Linie verfolgen, die sich mit „Lessing-Frankreich-Ibsen" benennen läfst. Sie enthält die bedeutendsten Werte, welche die Mathematik des Dramenbaus gebildet haben. Die höchste Kunst in der Verknüpfung besteht hier. Der letzte, hermetische Schlufs. Die weiseste, knappste, zweckmäfsigste Anordnung der Teilchen.*

Aber gerade das Leben ist nicht so knapp und nicht so weise. — — — Vielleicht darum griffen die neuen deutschen Dramatiker zu einer loseren Technik. Der andere Grund war freilich, dafs sie von der Epik herkamen, zum mindesten ebenso

wie vom Ibsenschen Drama. Dennoch haben sie von diesem unvergänglichen Meister technisch vieles, vieles Wertvollste gelernt, das weit hinausgeht über die ehrensächliche Vermeidung von Monolog und Beiseitesprechen. Er hat sie in der inneren Technik mündig gemacht. In der Charakteristik. (Alfred Kerr, Das neue Drama, 1905, S. 34 f.)

Wenn also Düsel (S. IX seines „Vorwortes") sagt: *die moderne Monologfeindlichkeit ist eine Gefolgserscheinung des neuzeitlichen Naturalismus, der das Leben auf der Bühne möglichst getreu nach dem der Wirklichkeit gestalten möchte* — so teilt er entweder den Aberglauben, Ibsen sei ein Naturalist, oder er weifs nicht, dafs die *Monologfeindlichkeit* (auch die moderne) viel älter ist als der Naturalismus des deutschen Dramas. Ibsen vermied den Monolog am konsequentesten zu einer Zeit, wo das symbolische Element in seinen Dramen so stark geworden war, dafs eben dessen Gegensatz zur äufseren Wirklichkeitsform sogar jenes Publikum zu völliger Verständnislosigkeit hinrifs, das den deutschen Naturalismus zur gleichen Zeit freudig aufnahm. Man könnte also viel eher sagen: die damals von Ibsen schon seit zwei Jahrzehnten ausgebildete Technik, ohne Monolog zu arbeiten, hat (im Bunde mit wichtigeren Werten der Ibsenschen Kunst) Ende der 80er Jahre den Naturalismus des deutschen Dramas und Theaters hervorbringen helfen.

Der Einflufs Ibsens hat sich — wie in allen Fragen des Dramas — auch in dieser technischen mit einer nie zuvor erhörten Allgemeinheit und Geschwindigkeit verbreitet. Er beginnt in den 80er Jahren und erobert sich alle jene Länder, in denen zur Zeit Dramatiker oder Kritiker von Fähigkeit safsen; und wo das Publikum sich reif zeigte, fehlte auch der äufsere Erfolg weder den Werken Ibsens noch denen seiner Schüler.

Um 1888 begann die Wirkung in Frankreich (durch Prozors Übersetzungen) und in England (durch Archer). — In Italien setzte sie schon früher ein und wurde dann immer allgemeiner. Giovanni Verga (s. oben S. 67) ist hier zunächst zu nennen. — In Rufsland ging es etwas langsamer, doch ist heute auch unter den dortigen Dramatikern keiner, der nicht Ibsen als seinen Ahnherrn betrachten darf. Tschechows

Dramen sind freilich in alter Technik gehalten — doch stammen sie, im Gegensatz zu denen Gorkijs, aus der Zeit vor dem neuen Einflufs. — Sehr klar scheiden sich überall die Entwicklungsfähigen von den Alten und Kalten. (So nannte Dumas das ‚Théâtre libre' des Antoine einen *litterarischen Mist,* und Heyse schuf den oben (S. 43) zitierten monologlustigen „Dichter".[1])

Trotz ihm fand Ibsens Vorgang auch in dieser technischen Hinsicht gerade bei den deutschen Dramatikern mit am meisten Nachfolge. Zwar ein Sudermann arbeitet zunächst ruhig weiter mit Monolog und Beiseite. Die Ehre und Sodoms Ende sind voll davon. In der Heimat erst werden eigentliche Monologe vermieden. Doch wird das *für sich,* ob nun ausdrücklich als solches bezeichnet oder nicht, noch häufig angewandt. Erst allmählich verschwindet auch dieser Notbehelf.

Sudermann repräsentiert mit solchem Verhalten eine von drei Klassen der deutschen Dramatiker. (Abgesehen wird von Leuten, die auch heute in ihren „Wirklichkeitsdramen" lustig weiter monologisieren. Es sind fast nur noch die gröbsten Possenfabrikanten — während sogar der Dichter von Alt-Heidelberg die alte Technik verschmäht. Wildenbruch, schon aus Opposition gegen die Modernen monologlustig, ist bereits im Begriff, vom Theater zu verschwinden.)

Die zweite Klasse vertritt etwa Hartleben, der zwar von vornherein den Monolog vermeidet, aber dabei — anfangs — zu den gewagtesten Kunststücken seine Zuflucht nehmen mufs. Z. B. in der ersten Fassung seiner Erziehung zur Ehe (abgedruckt im „Magazin für Litteratur" 1893, Nr. 26 ff.) ist er genötigt, seinen Hermann im ersten Akt viermal stumm allein zu lassen. (Das Schema der Szenen ist so: 1. Hermann, Moritz; 2. Hermann; 3. Hermann, Jenny; 4. Hermann; 5. Hermann, Suse; 6. Hermann; 7. Hermann, Jenny; 8. Hermann.) Diese

[1]) Die Wirkung in Skandinavien ist natürlich noch allgemeiner, als irgendwo sonst. In Spanien hört die Kulturwelt heute schon auf, und in Amerika hat sie noch nicht recht angefangen, wo die Gespenster in der Weise aufgeführt wurden, *dafs Frau Alving das erschütterte Publikum mit einigen wohlgewählten Schlufsversen erbaut,* wie Hamsun erzählt (vgl. „Mag. f. Litt." 1890, S. 754 ff.).

Soloszenen werden nun durch einige abgebrochene Ausrufe sowie durch die musikalischen Fähigkeiten Hermanns ausgefüllt, der Klavier spielt und zwischen den Zähnen summt. Während das Beiseite streng vermieden wird, sind die Ausrufe der Alleinbleibenden nicht immer ganz wahrscheinlich. Eine besondere Art naturalistischen „Monologs" kommt aber im dritten Akt vor, wo Hermann — zum Ulk, sich mit Jennys Schürze drapierend — ‚Hamlet' deklamiert: *Ob's edler im Gemüt* usw.[1]) — Später erreicht Hartlebens Technik eine gewisse Höhe.

Endlich die dritte Klasse vertritt der einzige Dichter unter den Dramatikern jener Tage, dem die neue Technik keine Modesache, sondern ein dem neuen Drama Essentielles ist. Hauptmann arbeitet von vornherein ohne Monologie, und zwar ohne daſs er dadurch zu Ungeschicklichkeiten gezwungen würde. „Naturalistischer", vor allem pathologischer Monolog und Pantomime werden, wo nötig oder wertvoll, mit Sicherheit gehandhabt. Die besondere Art des Dialogs, der ja bei Ibsen durch die (neue) analytische Technik ein ganz eigenes Gepräge bekommen hat, auch bei Hauptmann zu untersuchen, liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit. Es wäre wichtig genug, da sich herausstellen würde, wie nun das synthetische Drama den Monolog entbehrlich macht, und wie es dessen Aufgaben seinerseits zu erfüllen vermag. —

Die Ausscheidung der Monologie aus dem Wirklichkeitsdrama ist für immer gesichert. Im anderen — „Phantasiedrama" wäre es am umfassendsten zu nennen,[2]) und seiner Gattungen sind viele, viele — bliebe nach wie vor der Monolog bestehen; denn: *wo ich neun Unwahrscheinlichkeiten habe, nehme ich eine zehnte mit in Kauf* (Kerr im neuen Drama, S. 299). Wenn aber auch hier das Beiseite stark zurücktritt, so hat dies seinen äuſseren Grund schon darin, daſs es mehr und mehr nur als Ersatz des Monologs angewandt wurde (s. oben, besonders Dumas), und daſs dieser Ersatz eben im Phantasiedrama überflüssig ist.

[1]) So deklamiert auch Pirons Arlequin-Deucalion anno 1722 ulkweise Verse aus dem Romulus des la Motte und aus anderen Tragödien; vgl. den 4. Exkurs, oben S. 40ff.

[2]) Vgl. oben S. 5, Anm.

Die monologlose Technik, wie ich sie in ihrem allmählichen Entstehen, ihrer Ausbildung bei Ibsen und (kurz) in ihrer alsbald erfolgten Weiterverbreitung geschildert habe, erfordert zum Schlufs noch eine mehr theoretische Betrachtung der mit ihr verlorenen und neugewonnenen Hilfen des Dramatikers.[1])

Der Dramatiker, der ohne Monolog arbeitet, versagt sich damit eine grofse Bequemlichkeit, aber keineswegs die Möglichkeit, Innerlichstes zu enthüllen. Er wird gezwungen zu einer soviel sorgfältigeren Feilung des Dialogs, der nun nicht mehr eine leichtsinnig-genial hingeworfene Reihe von Szenen füllen darf, sondern festeste Verknüpfung aller Teile, weiseste Berechnung aller Beziehungen erfordert.

Dafs die Schönheiten eines lyrischen Monologs fortfallen, darf man nicht einwenden. Dem Phantasiedrama bleiben sie ja, und das Wirklichkeitsdrama hat, schon der Prosa wegen, nie einen Monolog hervorgebracht, der um dieses Vorzugs willen uns unentbehrlich wäre.[2])

Ja, es wird sogar, indem also eigentlich nichts verloren geht, noch ein Bestandteil zurückgedrängt, der dem Drama leicht verhängnisvoll wird: eben das lyrische Element.

Vor allem aber zwingt, wie gesagt, die Notwendigkeit, im Dialog das Seelische zu geben, zu einer innigeren Verbindung der Personen, die doch dem eigentümlichsten Wesen des Dramas entspricht. (So kann auch umgekehrt die engere Verknüpfung zur Vermeidung des Monologs beitragen — was sie ja auch bei Ibsen getan hat.)

Schliefslich gewinnt das Wirklichkeitsdrama die oberste Stufe der äufseren Wahrscheinlichkeit — sodafs ihm nun alle groben Verstöfse gegen die Natur genommen sind, die solange als Verstöfse empfunden werden müssen, als es ein Wirklichkeitsdrama gibt: d. h. ein Drama mit Personen, wie sie wirklich sprechen und handeln, mit Geschehnissen, wie sie wirklich sich zutragen können.

Die dramatischen und epischen Bestandteile wurden

---

[1]) Auch Düsel („Vorwort" S. IX) stellt eine Reihe von Fragen, die hierauf abzielen.

[2]) Dafs übrigens die neue Technik Lyrisches auch ohne Monolog geben kann, ist oben schon gezeigt worden und wird weiter unten nochmals erwiesen.

schon von den „confidents“ (wie die „lyrischen“ — in gewissem Sinne — von den „raisonneurs“) der Franzosen selbst gegeben oder den übrigen Personen entlockt. Aber das blieb ein sehr plumpes und aufdringliches Mittel. An seine Stelle tritt jene Kunst, den Dialog so zu führen, dafs die Erwähnung vergangener Dinge — seien sie nun den handelnden Personen bereits bekannt oder nicht — stets mit innerer Notwendigkeit erfolgt und zugleich wieder in steter Wirkung auf die Weiterentwicklung von Handlung und Charakteren bleibt. Bei Ibsen wird dies erleichtert durch die (meist) analytische Technik, deren wesentlichste Hilfe in dem Zusammentreffen alter Bekannten unter veränderten Bedingungen gegeben ist. Doch brauchen nicht immer und nicht nur die „alten Bekannten“ lebendig einzugreifen. Die Toten, wenn sie erwachen, haben nicht geringere Macht über die Seele des ethischen Menschen — wie sich beim Ehepaar Allmers und schon auf Rosmersholm zeigt.

Die Schüler Ibsens bedienen sich einer anderen Technik, in der die Vermeidung der Monologie nicht so gleichsam von selbst sich ergibt. Ihr synthetisches Verfahren erleichtert zwar, sollte man meinen, die Ersparung des Monologs (dem die scheinbar soviel bewegtere Handlung wenig Raum gönnt) — dennoch bedürfen sie zumeist in höherem Grade als Ibsen der monologersetzenden Pantomime. (Am stärksten — auch zur Vermittlung dramatischer Bestandteile — benutzt Strindberg die Pantomime; entsprechend den im Vorwort zu Fräulein Julie geäufserten Theorien; vgl. bei Reclam Nr. 2666, S. 14.)

Das Lyrische mit allen seinen Abstufungen — vom Charakterisierenden bis zum Reflektierenden — wird ebenfalls zunächst dem Dialog zugewiesen. Dieser wird dabei zu einer neuen Fähigkeit ausgebildet: zur Symbolik. Der Dramatiker kann nun zugleich das Leben, so getreu wie es ist, und doch noch viel mehr geben — ohne dafs man sich einen Augenblick nicht in der Wirklichkeit glaubte. Die Stufen dieser Symbolik sind zahlreich. Die primitivste Art — die der Wortsymbole — handhabt natürlich Sudermann, zumal in jenem Abklatsch der Frau vom Meer, dem Glück im Winkel. Von ihm bis zu Ibsen, der auch Handlungen und

Personen einander zu Symbolen schafft — oft in unendlich zarter Weise —, ist ein so weiter Schritt, wie etwa von irgend einem Jambendramatiker, der „poetische Vergleiche" anwendet, zu Schiller. —

Wo der Dialog nicht ausreicht, besonders wo stärkste Seelenregungen enthüllt werden sollen — die aber naturgemäfs um so kürzer sind —, da tritt die Pantomime als weiteres Ausdrucksmittel auch, ja ganz besonders für Lyrisches ein. Wagner hat zuerst ihre aufserordentliche Verwendbarkeit erwiesen. Doch im gesprochenen Drama mufs von der Hilfe der Musik abgesehen werden. Sie ist nur geeignet, Empfindungen zum ungefähren Ausdruck zu bringen; die Vermittlung des eigentlich Gedanklichen bleibt auch bei Wagner immer der deutlicheren Pantomime überlassen. Diese ist denn auch bei ihm nicht weniger als beim Wirklichkeitsdrama Hauptersatz für den Reflexions- und Reflexmonolog, den im Leben eine einsame, stumme Szene vertritt. Nun entwickeln sich die verborgenen Gedankengänge meist so langsam, dafs schon zeitlich gar keine Annäherung an die Wirklichkeit zu erreichen wäre. Zugleich arbeiten sie so bunt durcheinander, dafs das Sprechen vergessen wird — weil es zuviel Aufmerksamkeit erfordern, also ablenken würde. Ferner so schnell wieder (in ihren einzelnen Schwankungen), dafs das Wort so wenig wie die Feder ihnen folgen könnte.

Andererseits werden auch von Bewegungen nur die elementarsten, mithin freilich charakteristischsten ausgeführt werden, da auch sie unwillkürlich, fast unbewufst bleiben. Hier beginnt die Aufgabe des neuen Dramatikers: er mufs diese Bewegungen so weit modifizieren, dafs sie bestimmten Ausdruck erhalten, ohne doch maniriert zu werden, wie etwa jene Geberden der alten und neuen „Pantomimen".

Nach den vorhergegangenen Szenen pflegt der Zuschauer zu wissen, welche Empfindungen, Erwägungen usw. für den Alleinbleibenden in Betracht kommen. So weit es sich nun um „Entschliefsungspantomimen" handelt, bedarf es allenfalls noch eines kurzen Ausrufes hin und wieder, um den vom Zuschauer zu teilenden Gedankengang der handelnden Person notdürftig zu fixieren. Im übrigen aber wird gerade eine gewisse Unbestimmtheit zu viel stärkerem Mitempfinden ver-

helfen, als die klaren Worte eines Monologes es vermögen. Ob nicht Hedwig Ekdal schon während ihrer „Pantomimen" (s. oben S. 136) den Plan erwägt, sich selbst zu opfern, anstatt ihrer Wildente? Ibsen soll einmal gesagt haben: wer weifs, ob sie sich erschossen hätte, wenn nicht an dem Morgen Schnee gefallen wäre?! Die Anweisung (zu Beginn des fünften Aktes) *ein kaltes, graues Morgenlicht fällt herein; nasser Schnee liegt auf den grofsen Scheiben des Dachfensters* (S. W. VII, 321) enthält also hier einen der Gedanken, die ehedem einen Monolog gebildet hätten. Alle inneren und äufseren Umstände mufs der Zuschauer mitempfinden, wie die Personen selbst es tun: dann hat er einen starken und echten Privatmonolog. Hedwig steht unter dem Einflufs vieler psychischen und physischen Umstände, von denen jeder wichtig und Vorbedingung ist für ihre Tat. Aber sie sind verteilt, so gut wie die „Exposition", durch das ganze Drama — und dennoch im entscheidenden Augenblick, dem Publikum mit offenen Augen und Ohren, gegenwärtig und lebendig. Was ist dagegen ein Monolog, der alles mit „Steigerung" zusammenfafst und vom sinnlichen Rhythmus der Worte seine stärkste Kraft nimmt!

Und freilich werden das immer die stärksten Wirkungen sein, wie sie von einer stummen Szene nie erreicht werden können. Aber dieser bleibt darum doch die tiefere Wirkung, wenn sie es auch selten zu dem Applaus eines Abgangsmonologes bringen wird.

Das gilt, wie hier vom „stummen Monolog" Ibsens, noch weit mehr von der Dialogkunst Maeterlincks. (Auf die Sympathien Ibsenscher und Maeterlinckscher Dichtung ist oben schon hingewiesen worden.) Er besitzt noch mehr wie Ibsen die Fähigkeit (oder die Neigung), durch den Dialog Gedankenverbindungen zu suggerieren, zwischen den Zeilen sprechen zu lassen, die Gedanken hörbar zu machen, in Dialogszenen alles das an verhaltenen Gedanken aufzuspeichern, was nachher — wenn eine Person allein ist — dem Zuschauer ebenso allgemein und unbestimmt, aber doch plastisch genug vorschwebt, wie der betreffenden Person des Schauspiels. — Das ist also der Gipfel der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit: eine bisher unerhörte Illusionsmöglichkeit.

Notwendig ist zu dem allen noch eine entsprechende Schauspielkunst. Nachdem der Ibsen der Gesellschafts- und Familiendramen die Schauspieler zur Simplizitätskunst erzogen hat, die dann durch Hauptmann vervollkommnet wurde, müssen sie sich nun am letzten Ibsen, der mit der Frau vom Meer entscheidend einsetzt, zu einer Darstellungsweise entwickeln, die man wohl als symbolistisch bezeichnen wird. Ihre Anwendung erfordern vor allem neben Maeterlinck auch Schnitzler und besonders Wedekind gelegentlich; von Wilde, Hofmannsthal, D'Annunzio u. a. ganz zu schweigen (vgl. hierüber Kerr, Schauspielkunst, besonders S. 2—12).

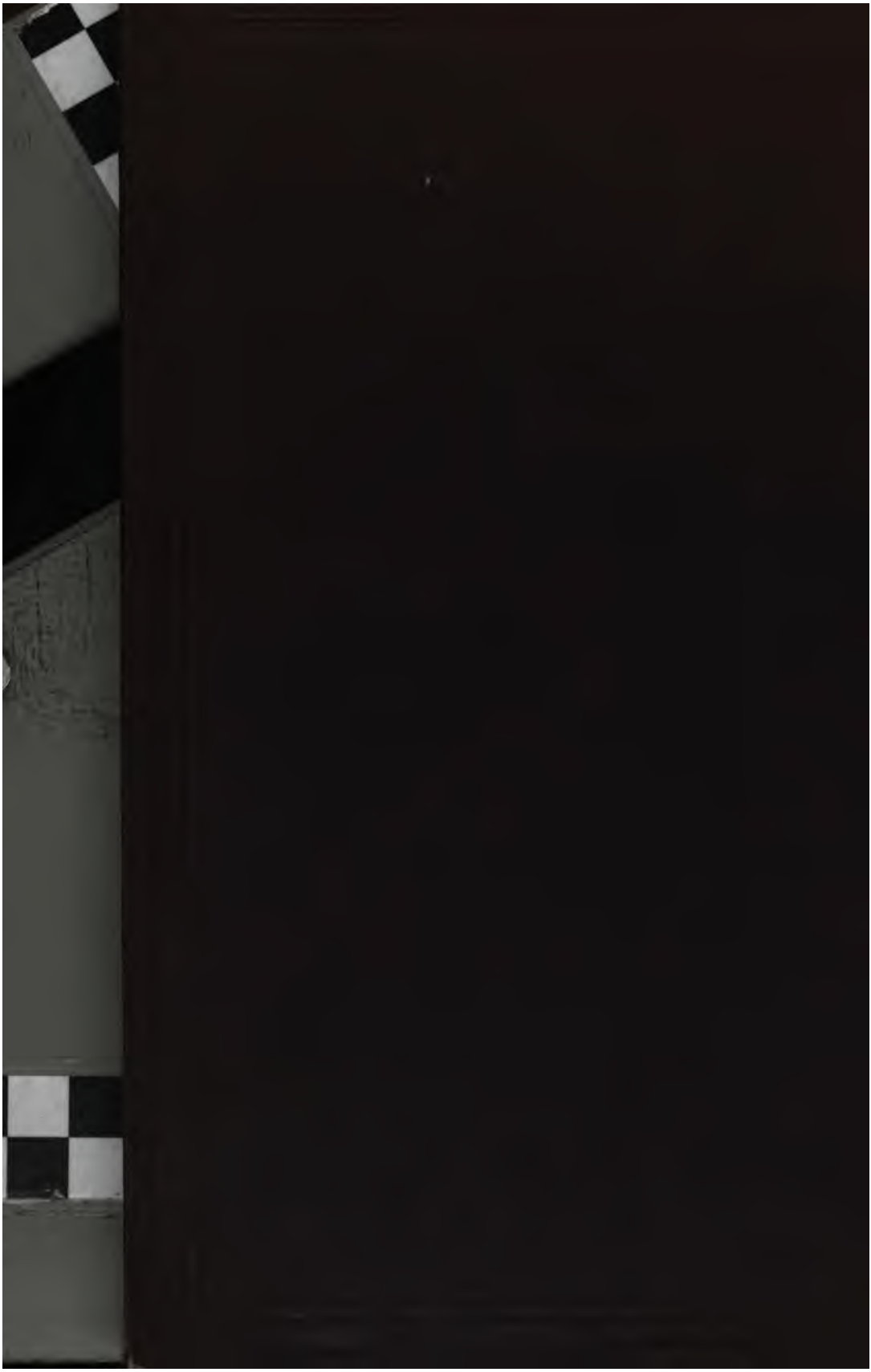
Was A. W. v. Schlegel so sehr fürchtete, eine *ganz spezielle Charakteristik*, ist nun auch längst erreicht. Sie wird stets — im ganzen — dem Wirklichkeitsdrama eigentümlicher sein, als etwa dem Jambendrama, schon der Prosa wegen. Trotz dem Tasso und anderen Ausnahmen. (Vgl. „Magazin für Litt." 1894, Sp. 760, wo Kerr diese Unterschiede überzeugend auseinandersetzt.) Dementsprechend ist auch die Art der Charakterzeichnung und -Enthüllung eine andere wie einst. Hebbel mufste die wahren An- und Absichten seines Leonhard noch durch Monolog und zumal Beiseite enthüllen. Er mufste? Jedenfalls durfte er es noch. Wir entnehmen heute dergleichen lieber aus den Handlungen oder — noch lieber — aus und hinter den Worten, die so einer zu anderen spricht. Diskretere Charakterenthüllung verlangen wir, zugleich Komplizierung, Differenzierung — entsprechend dem Leben. — Lessing in der Emilia Galotti liefert ein klares Beispiel für die Veränderung, die seit 150 Jahren in den Organen der Autoren und Zuschauer vorgegangen ist. (Kerr im neuen Drama, S. 306 f., weist darauf hin.) Die letzte Hälfte der Schlufszene des ersten Aktes lautet (Muncker II, 392):

Der Prinz. Was ist sonst? Etwas zu unterschreiben?

Camillo Rota. Ein Todesurtheil wäre zu unterschreiben.

Der Prinz. Recht gern. — Nur her! geschwind.

Camillo Rota. (stutzig und den Prinzen starr ansehend) Ein Todesurtheil, sagt' ich.

Der Prinz. Ich höre ja wohl. — Es könnte schon geschehen seyn. Ich bin eilig.

Camillo Rota. (seine Schriften nachsehend) Nun hab' ich